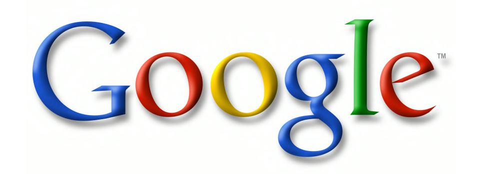
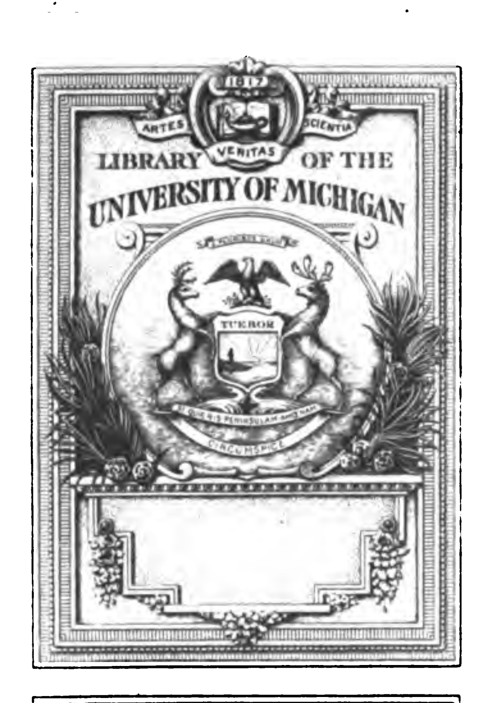





1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Geschichte der neuern Litteratur.

Erster Band.



Geschichte

der neuern Litteratur.

Von

Adolf Stern.

Erster Band.

Frührenaissance und Vorreformation.

Leipzig.

Bibliographisches Institut.

1882.



Vorwort.

Durch geschichtliche Darstellung das Interesse weiterer Bildungskreise für die Leistungen der neuern Litteratur von Dante bis zur unmittelbaren Gegenwart und für den Genuß an diesen Leistungen zurückzugewinnen, ist ein Versuch, zu welchem die derzeitige Lage unsrer Verhältnisse auffordert.

Soll eine Litteraturgeschichte den Erfolg haben, soll sie das mannigfach gestörte, nach Seitenpfaden abgelenkte Interesse dieser Kreise wieder der Hauptsache zuwenden können, so muß sie nach Überzeugung des Verfassers eine übersichtliche Behandlung der poetischen Gesamtentwickelung geben, sie muß sich auf die hervorragenden litterarischen Produkte beschränken, auf diese aber mit warmem Anteil eingehen.

Wer es als unerläßliche Aufgabe einer Geschichte der neuern Litteratur ansieht, alle überhaupt vorhanden gewesenen geistigen Bestrebungen und Leistungen in den Kreis der Darstellung zu ziehen, der wird Bedenken gegen diese Beschränkung hegen. Demjenigen, der von einer allgemeinen Darstellung die unübersehbare Fülle aller zu Tage geförderten, wenn auch unwichtigen Einzelheiten, die Hereinziehung aller, auch der



resultatlosen Erörterungen und Streitfragen, die ausgedehnte Berücksichtigung der ausschließlich fachmännischen Interessen fordert, wird die Ausdehnung dieses Versuchs über einen so großen Zeitraum von vornherein als vollkommen unzulässig gelten. Diesen Zwecken soll das Buch jedoch nicht dienen, es will vielmehr, soweit dies seine Anlage betrifft, von dem eingangs bezeichneten Standpunkt aus betrachtet sein; eine Beurteilung der Ausführung möge die Schwierigkeiten der beabsichtigten Darstellung ermessen und in Erwägung ziehen.

Das eine darf ich wohl noch betonen, daß gewisse Partien meines historischen Versuchs, weil sie grundlegende sind, sich erst im weitern Fortgang des Buches wirksam erweisen werden und mehr als ein Kapitel des ersten Teils auf Ergänzung durch die spätern Bücher berechnet ist. Innerer Zusammenhang und Folgerichtigkeit sind unerläßliche Eigenschaften, die von einer Arbeit dieser Art gefordert werden müssen. Ich hoffe, daß es der meinigen hieran nicht fehlen soll und es schon im ersten Band erkennbar sein wird, wo manche kurze Darstellung und Auseinandersetzung auf Wiederaufnahme und Ausführung in den folgenden Teilen des Buches angelegt ist.

Über die Gesichtspunkte, unter denen ich die Geschichte der neuern poetischen Litteratur zu erzählen und ihre Schöpfungen im Zusammenhang mit den allgemeinen Kulturerscheinungen wie nach ihrem eigensten ästhetischen Wert zu beurteilen unternehme, gibt die Einleitung dieses ersten Teils Aufschluß.

Als die Hauptquellen sind mir immer und überall die poetischen Schöpfungen selbst erschienen. Biographische Forschungen, Brief- und Memoirensammlungen, kritische Untersuchungen aller Art sind hochwichtige Stützen einer litterar-

historischen Darstellung; ihre Grundsäulen aber müssen die Werke der Dichter und Schriftsteller selbst bleiben, und jeder Versuch, das Verständnis derselben zu fördern, ohne daß ihm innerer Anteil, wirklicher Genuß voraufgegangen, scheint mir hoffnungslos.

In Rücksicht auf den Hauptzweck meiner Arbeit: diesen innern Anteil und wirklichen Genuß in weitern Kreisen zu wecken, habe ich die Anführung der benutzten Quellen und litterarischen Hilfsmittel im Text meiner Arbeit lediglich auf die dichterischen Werke selbst sowie auf jene historischen und biographischen Darstellungen beschränkt, denen ich eine unmittelbare Förderung und namentlich Charakteristiken und Urteile verdankte. Daß neben diesen Werken eine Fülle von Hilfsmitteln aller Art benutzt worden ist, ergibt sich für den Kundigen von selbst. Ich würde inzwischen Ton und Zweck meiner Darstellung gefährden, wollte ich sie alle aufführen oder die betreffenden Noten und Nachweise dem Buch direkt beigeben.

Obschon ich nach längerer Vorbereitung eine Reihe von Jahren an die Ausarbeitung der „Geschichte der neuern Litteratur" gesetzt habe (der erste Band ist bereits 1877, der zweite 1879, der dritte 1880 beendet worden), so weiß ich wohl, daß es ein Leben erfordern würde, die Arbeit in allen Einzelheiten der Vollendung zuzuführen, während doch der Gesamtwurf, die unerläßliche Einheit des Tons einen raschern Abschluß bedingten. Es würde mir eine Genugthuung sein, wenn man dem ersten Versuch zunächst nur die Haupteigenschaften zuspräche, die von einer Leistung dieser Art billigerweise gefordert werden können.



Möge die Aufnahme meiner Darstellung und vor allem die Wirkung derselben der warmen Hingebung entsprechen, welche ich ihr gewidmet habe. Wenn in diesen Tagen eine beständig wachsende Erkenntnis sich überall geltend macht, daß es hohe, ja höchste Zeit sei, idealen Gütern und Interessen wiederum Hochhaltung und lebendigen Anteil zu gönnen, so kann wohl auch eine „Geschichte der neuern Litteratur" als ein bescheidener Beitrag zur Pflege dieser Interessen ihre Stelle finden.

Dresden, August 1882.

Adolf Stern.

Erster Theil.

Frührenaissance und Vorreformation.

Einleitung.

Die Geschichte der neuern Literatur, der poetischen zumal, hebt da an, wo die in Jahrhunderten gewonnene und über Jahrhunderte herrschende eigenthümliche und bis zu einem gewissen Punkt einheitliche Weltanschauung des Mittelalters ihre ausschließliche Macht über das Leben zuerst der Einzelnen, dann der abendländischen Völker zu verlieren beginnt und eine neue Auffassung des gesammten Menschendaseins, eine neue Wirkung des veränderten Lebens aus den Schriftwerken hervortritt. Wäre auch nachweisbar, daß unter besonderen Umständen mehr als einer der geistig begabten Menschen, die zwischen dem 4. und 14. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung gelebt haben, sich der Gewalt, welche jede Zeit über ihre Angehörigen ausübt, mehr oder minder zu entziehen verstanden, und daß in einzelnen literarischen Schöpfungen schon des frühern Mittelalters sich Spuren jener Lebens- und Sinnesrichtung fänden, die wir im allgemeinen der Neuzeit zuschreiben, so würden diese vereinzelten Vorläufer der neuen Welt und Literatur doch der unmittelbaren Wirkung entbehrt haben. Erst da, wo ein wirklich neues Leben in stetiger, drängender Folge zwischen den Bildungen und Anschauungen des Mittelalters auftaucht und Boden gewinnt, wo der Neuzeit angehörige Ideale, bestimmte geistige Vorstellungen, welche der dahinschwindenden Epoche einfach fremd waren, sich in geistigen Schöpfungen offenbaren und ihrerseits wieder in jener beständigen Wechselwirkung, die zwischen Literatur und Leben stattfindet, auf die Gestaltung des Daseins Einfluß ausüben — erst da darf von den Anfängen der Dichtung der Neuzeit gesprochen werden.

So unzweifelhaft und einfach dies ist, so erscheint doch die Bestimmung, zu welcher Zeit und mit welchen Erscheinungen der neue Abschnitt in den Literaturen der einzelnen europäischen

Völker beginne, einigermaßen unsicher und der Willkür der subjektiven Empfindung, des subjektiven Urtheils anheimgestellt. Von mehr als einer Seite hat man geglaubt, die Anfangspunkte der neuern Literaturgeschichte bestimmter feststellen zu müssen. Und weil es sich unthunlich erweist, die unverrückbaren Jahreszahlen, mit denen man (doch auch leidlich willkürlich!) Epochen der Weltgeschichte einzugrenzen pflegt, ohne weiteres auf die Geschichte des Geistes und der Kunst zu übertragen, so hat man einen Ausweg darin zu finden gemeint, daß man die Geschichte der modernen Literaturen bei der Entstehung der modernen Schriftsprachen beginnen läßt. Demgemäß würde die Geschichte der neuern italienischen Dichtung mit Dante, die der neuern deutschen Literatur erst mit Luther anheben. Eine bestimmte und bindende Einheit wird auch auf diesem Weg nicht erreicht. Fast in jeder modernen Literatursprache geht der Periode der völligen Durchbildung eine Uebergangszeit voraus, welche wahrlich nicht schlechthin ins Mittelalter zurückzuweisen ist. Auch ist unzweifelhaft, daß in gewissen Jahrzehnten sich gleichzeitige Schriftsteller der gleich entwickelten Sprache bedient haben, von denen die einen ihrem Inhalt, ihren Zielen nach der entschwindenden Welt, die anderen der beginnenden, neu aufgehenden angehören. Und so wird die Prüfung des Wesens, des Inhalts doch immer maßgebender und bestimmender sein müssen, als die jeweilige sprachliche Form, in welche dieser Inhalt geprägt erscheint.

Jede Gesammtcharakteristik der reichen mittelalterlichen Dichtung gipfelt darin, daß diese Poesie fast ausschließend Standespoesie gewesen ist. Die Poesie der Geistlichkeit, welche mit der allmählichen Bekehrung aller europäischen Völker zum Christenthum Hand in Hand aufgetreten war und sich mächtig verbreitert hatte, die Poesie des Ritterthums, zuletzt eine Poesie des langsam erstarkenden Bürgerthums hatten einander abgelöst, zwar auf einander eingewirkt, aber sich zu keiner für ganze Nationen gültigen Dichtung vereinigt. Neben ihnen, mannigfach eingreifend, erhielt sich in den unteren Schichten der Völker, für gewisse Elemente und Stimmungen des Lebens eine unmittelbare flüssige Volkspoesie lebendig. Der selbständigen Entfaltung und der Geltung der Individuen war damit überall eine kaum zu überschreitende Schranke gesetzt. Die stärkere Schranke lag in den Gemüthern selbst, in der Befangenheit des Sinns, der keinen Gegensatz zu der Welt kannte, in der

er webte und lebte. Wie die Phantasie der mittelalterlichen Menschen das gesammte Leben der vor ihren Augen stehenden voll entwickelten Kirche in die Geschichte der ältesten christlichen Gemeinden hineintrug und den heiligen Petrus selbst zum Apostelfürsten und Statthalter Christi zu Rom erhob, wie diese selbe Phantasie sich das hellenische und römische Alterthum zu einem Dasein umgestaltete, das in der Hauptsache dem eigenen Dasein geglichen und nur des Lichts der Erlösung entbehrt habe, wie die Vorstellungen von der eigenen Vergangenheit völlig dunkle und nebelhafte waren, die ritterlichen Dichter die Vasallitätsverhältnisse des 12. Jahrhunderts in die Tage Karls des Großen versetzten und umgekehrt die bürgerlichen Meistersinger sich die ritterlichen Minnedichter als die Väter ihrer nüchternen und steifehrsamen Kunst vorzustellen liebten, so standen die mittelalterlichen Dichter gebunden, befangen und vorbestimmt den sämmtlichen Erscheinungen der Welt, ja oft den Regungen ihres eigenen Gefühls gegenüber. Sie sahen und beherrschten, wie alle mittelalterlichen Naturen, die nächsten Verhältnisse scharf, klar und bestimmt, erblickten aber alle ferner liegenden Zustände in einem dämmerigen oder farbigen Nebel. Die Ausnahmen sprechen nur für die Regel. Und so hat man die Anfänge der literarischen und künstlerischen Neuzeit mit Recht jederzeit da gesucht und bestimmt, wo große Individuen sich dieser Befangenheit, der bedingungslosen Unterordnung unter die allgemeine oder korporative Empfindung zuerst mit Glück entwanden und sich so frei, als es der Einzelne überhaupt zu werden vermag, der Welt gegenüberstellten, um ihre eigenste persönliche Empfindung zur Geltung zu bringen. „Im Mittelalter", hebt der geistvolle Schilderer der Renaissancekultur (Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance, 3. Aufl. von L. Geiger, Leipzig 1877, Bd. 1, S. 161) nachdrücklich hervor, „lagen die beiden Seiten des Bewußtseins nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halb wach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurch gesehen, erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen."

Niemand leugnet mehr die Stärke, die auch darin gelegen hat, die Kraft, welche namentlich die Dichtung aus einer im allgemeinen phantasievollen und poetischen Anschauung des ge-

sammten Daseins empfangen hat. Verglichen mit den höchsten Leistungen mittelalterlicher Standeskunst, namentlich der ritterlichen Dichtung, können gewisse erste Regungen und Leistungen des neuen Geistes mit vollem Recht dürftig und armselig gescholten werden. Aber unrecht ist es, den Vergleich überhaupt so zu ziehen und die Behauptung aufzustellen, daß eine zerklüftete, glaubens- und begeisterungslose, individualistisch-egoistische Welt die geschlossene, in sich gefestigte Herrlichkeit des Mittelalters gleichsam in einem Ansturm verdrängt, in einem meuchlerischen Anfall zu Boden geworfen habe. Die Auflösung der mittelalterlichen Welt war im Todeskampf ihrer stärksten Gewalten längst besiegelt, die gläubige Hingabe an ihre Ideale den Völkern wie dem Einzelnen längst entrückt worden, eine völlige Herabstimmung jeder Begeisterung und Hingabe war eingetreten, ehe die ersten Dichter und Schriftsteller, die wir der Neuzeit hinzurechnen, ihre neuen Ideale und Anschauungen bekannten. Wer hier völlig gerecht, mit feinster Abwägung des gegenseitigen Rechts und Unrechts, urtheilen wollte, der müßte sich tief in alle Erscheinungen des vergehenden Mittelalters versenken, müßte nachweisen, was an demselben noch lebendig, fruchtbar, für menschliche Entwickelung und menschliches Gedeihen förderlich gewesen. Er müßte die ganze Zerklüftung und in der Zerklüftung doch wieder die einzelnen Institutionen, in denen noch Leben und Kern war, genau überblicken können. Er dürfte durch die ungeheuren, von Landeseigenthümlichkeiten und getrennten historischen Entwickelungen bedingten Verschiedenheiten nicht beirrt werden. In diesem Sinn wäre es möglich, vielleicht mehr als einem Vertreter auch der ausklingenden Geschichtsepoche liebevolle Theilnahme zu gewinnen und den Nachweis zu führen, wie viel menschlicher Kern und Sinn in der geschmähten oder verächtlich bei Seite geschobenen Geistesthätigkeit dunkler und unerfreulicher Zeiten trotz allem vorhanden war. Niemals aber, wenigstens so lange die europäische Menschheit das Beste ihrer Vergangenheit seit einem halben Jahrtausend nicht verleugnet, wird es gelingen, die Umbildung und den Umschwung zur neuen Zeit und ihrer Literatur als einen Rückschritt und einen Verfall darzustellen.

Das Mittelalter und seine geistigen Anschauungen wurden bekanntlich durch die Anfänge der modernen Kultur und Literatur keineswegs zugleich überwunden. Ueberall begegnete der neu erwachsenden Weltanschauung ein mehr oder minder starker

Widerstand in den realen Lebensverhältnissen wie in den Gemüthern, und selbst die geistigen Vertreter der neuen Zeit waren keineswegs sicher, diesen Widerstand nicht eines Tags bei sich und in sich selbst zu entdecken. Es ist mithin nicht eine lediglich vorwärts drängende Bewegung, die in der Literatur zu Tage tritt, die geistige Entwickelung bedingte manches Zögern und manche Rückschau, von denen sich allenfalls behaupten läßt, sie gehörten noch der entschwindenden Zeit an. Sicher und unwiderlegbar bleibt nur, daß die Umwandlung der Zustände wie der menschlichen Naturen dabei im ganzen unaufhaltsam ihren Gang nahm, und daß an dieser Umwandlung die Literatur überall einen mehr oder minder entscheidenden Antheil hatte.

Man müßte die äußerlichen Begriffe von dem Zusammenhang der Dichtung und des Lebens festhalten, die in den akademischen Jahrhunderten üblich waren, um zu glauben, daß bei der unablässigen Wechselwirkung zwischen Leben und Literatur die letztere jemals einen entscheidenden Schritt gethan habe, ohne daß auch gewisse Erscheinungen und Elemente des Lebens eingewirkt hätten. Wohl aber hat sich die historische Darstellung zu hüten, im Nachweis dieser Mitwirkung zu weit zu gehen. Es ist üblich geworden, für jede geistige und namentlich künstlerische That die entsprechenden Anregungen aus historischen Vorgängen und äußeren Lebenserfahrungen nachzuweisen. Ganz abgesehen davon, daß die Fäden, welche das geheime innere Leben des Talents und des Genius mit der Außenwelt verbinden, nicht so schlicht geführt und so offen zu Tage liegen, um überall auf den ersten Blick erkennbar zu sein — so ist unsere Kenntnis der Lebensverhältnisse, selbst der großen Lebensverhältnisse in den ersten Jahrhunderten der Neuzeit, bei weitem nicht tief und umfassend genug, um überall klar bestimmen zu können, aus welchem Boden des Lebens gewisse Quellen der Dichtung entsprungen sind. Doch kann wenigstens im allgemeinen angedeutet werden, was auf alle oder nahezu alle literarischen Talente der beginnenden Neuzeit gewirkt hat.

Daß die gleichsam vor den Augen der europäischen Völker vor sich gehende Zersetzung der beiden großen Gewalten des Mittelalters: des Kaiserthums wie des Papstthums, daß das Emporwachsen eines neuen Staatsbegriffs, die Umbildung des ganzen mittelalterlichen Staatensystems nicht minder als die tief eingreifenden Veränderungen der materiellen Daseinsgrundlage,

die sich vom 14. Jahrhundert an wenigstens theilweise beobachten lassen, auf die geistige Bewegung der Zeit und die Entstehung zahlreicher literarischen Leistungen gewirkt haben, ist fraglos. Anderseits läßt sich erweisen, daß neu erwachende geistige Bedürfnisse, daß Schöpfungen der Phantasie und Produkte der Reflexion die bezeichneten Verhältnisse beeinflußten und umwandeln halfen. Wir stehen hier einer Kette von Ursachen und Wirkungen gegenüber, in der jede Ursache zugleich Wirkung, jede Wirkung zugleich Ursache scheint. Gewiß aber dürfen die geistigen Regungen, deren erster Ursprung in die Seele der einzelnen Menschennatur zurückführt, im Vergleich mit den Außendingen hierbei nicht zu gering veranschlagt werden.

In der Reihe von neuen Lebensmächten, durch welche die seither herrschenden überwunden wurden, ist von frühauf die Wiederbelebung, die Neuentdeckung des Alterthums (Renaissance) besonders hervorgehoben worden. Die außerordentlichen Wirkungen, welche von der neu gewonnenen Kenntnis der Schriftwerke der griechischen und römischen Kulturwelt ausgingen, sind tausendmal mit den ersten Strahlen des Frühlichts, dem warmen Hauch des Lenzes verglichen worden. Die Wirkungen waren auch hier nach den Ländern und Umständen wesentlich verschiedene: die Renaissance ist eine andere in Italien als in Deutschland, eine andere in Frankreich oder England. Aber ein Gesammtergebnis erscheint überall als das gleiche: dem Bewußtsein der Menschen erschloß sich eine neue, eine völlig andere Welt, als diejenige, in der sie lebten. Selbst wenn diese Welt der Antike minder reich und gehaltvoll erschienen wäre, selbst wenn die literarischen Zeugnisse von ihr nicht die hohe Reife, Klarheit und Schönheit besessen hätten, die heute kaum minder wirksam sind als in den Tagen der Wiedererweckung, so würde die bloße Thatsache, daß die Menschen des Mittelalters eine andere Welt kennen und verstehen lernten, befreiend und fördernd gewirkt haben. Man muß sich erinnern, von welcher Bedeutung es schon im eigentlichen Mittelalter gewesen war, daß die Kreuzzüge die Bekanntschaft mit der orientalischen Welt und der sie beherrschenden arabischen Kultur vermittelt hatten. Die Befangenheit und Ausschließlichkeit der mittelalterlichen Anschauungen und Phantasievorstellungen war gebrochen worden. Die Vorurtheile von der Alleinberechtigung der westeuropäischen Lebensformen hatten einen gewaltigen Stoß gerade durch die Anstrengungen erhalten,

die man aufbot, um diese Lebensformen auch auf den Boden Syriens und des Heiligen Landes zu verpflanzen. Der rasche Aufschwung der ritterlichen Dichtung, die Lebensfülle und der Glanz, der in ihr entfaltet ward, und manche neue ketzerische Regung in Empfindung und Urtheil dürfen auf den Eindruck der mohammedanischen Welt, der man Auge in Auge gegenübergestanden hatte, zurückgeführt werden. Wie unendlich mächtiger, tiefgehender und tausend Interessen zugleich berührend wirkten nun aber die Kenntnis und Erkenntnis der Welt des Alterthums, die man entdeckte und wieder auffand, nachdem man Jahrhunderte hindurch gleichsam nur ein Stück Küste von ihr, von undurchdringlichen Nebeln umwogt, erblickt hatte!

Gerade das ist es freilich, was von vielen Seiten in Abrede gestellt wird. Soweit es für die Entwickelung der christlichen Welt dienlich und von Vortheil gewesen, habe man im 10. und 12. Jahrhundert die antike Welt und Literatur so gut gekannt als im 14. und 15. Der ganze Unterschied zwischen den Virgil lesenden Mönchen des frühesten, den Aristoteles erklärenden scholastischen Magistern des spätern Mittelalters und zwischen den Humanisten der „Renaissance" habe nur darin gelegen, daß jene den nährenden Kern des Alterthums von dem verderblichen Gift zu unterscheiden gewußt hätten, was diese nicht vermochten oder nicht wollten. In dieser viel und heftig erörterten Streitfrage kommt eben alles darauf an, ob man die Kenntnis des Alterthums, die dem Mittelalter eigenthümlich war, für eine nach Umfang und Sinn genügende anschaut oder mit späteren Zeiten urtheilt, daß die Hauptsache: der Begriff der Alten Welt als einer völlig selbständigen, die Erkenntnis der griechisch-römischen Kultur als einer nach vielen Richtungen hin überlegenen, erst vom 14. Jahrhundert an aufgegangen sei. Wohl beruft man sich darauf, daß die Kirche, mit Rom unlöslich verwachsen, in den barbarischen Jahrhunderten der Völkerwanderung und den unmittelbar folgenden Zeiten sich als Schützerin und Hüterin der Reste antiker Herrlichkeit bewährt habe. Aber man wird immer sagen müssen, daß die Kirche die Geistesschätze des Alterthums ungefähr angesehen habe, wie die Bewohner Roms die Reste der stolzen Paläste, Theater und Thermen der Cäsarenstadt: als eine Fundgrube von Bruch- und Bausteinen für die eigenen Bauten. Die Anschauung, für welche die große Kulturwelt des Alterthums eine mächtige, in sich geschlossene, in sich vollendete war die der umgebenden Welt

nicht bloß im Glauben gegenüberstand, war ohne Zweifel eine neue und wuchs erst empor. Und man darf in der That von einer Wiederentdeckung der antiken Welt so gut sprechen, wie von einer Erweckung derselben. Die Seelenstimmungen aller Entdecker: der freudige Schreck beim Erblicken des Unerwarteten, Ungeahnten, die trunkene Voraussicht immer neuer, immer größerer Entdeckungen, die berechtigten wie die täuschenden Erwartungen von ihrer neuen Welt, treten mehr oder minder bei den ältesten wie bei den späteren Humanisten auf — sie waren den Geschlechtern des eigentlichen Mittelalters fremd.

Der ungeheuren Wirkung, welche die Kenntnis von nun zwei Welten ausübte, der Erweiterung des Gesichtskreises, der Freiheit des Urtheils gegenüber, welche aus der anhaltenden Beschäftigung mit dem Alterthum erwuchs, gab es natürlich zunächst keine Schranke für die Bewunderung. Und so geschah es, daß man auf den segensreichen Einfluß der humanistischen Studien selbst jene Bewegungen und neuen Lebenserscheinungen zurückführte, welche aus ganz anderen Antrieben hervorgegangen waren. Es ist dadurch eine der schwierigsten Aufgaben geworden, in der Kultur- und Literaturwelt der beginnenden Neuzeit klar zu beurtheilen, was unmittelbar dem Leben entspringt und was Verdienst der wiedererwachenden, vom Alterthum genährten Wissenschaft ist.

Sicher und unbestritten ist nur eins, daß das Individuum, der einzelne Mensch in ein neues Recht trat und der Welt in ganz anderem Sinn, unendlich unabhängiger entgegenstand, als in den verflossenen Jahrhunderten. Und so gewinnen die Dichter und Schriftsteller, welche von diesem Zeitpunkt an auftreten, alle ein individuelleres, ausdrucksvolleres Gesicht, — wahrlich nicht bloß, weil sie uns in der Zeit um so viel näher gerückt sind, sondern weil jeder einzelne von ihnen fortan mit höherer Freiheit der Anschauung, der Empfindung und des Urtheils seinen Weg verfolgte. Die typischen Gestalten der dichtenden Klosterbrüder, der ritterlichen Aventiurenerzähler, der Troubadours und der bürgerlichen Meistersinger werden von den Trägern der neuern Literatur abgelöst, deren jeder ein individuelles Gepräge trägt, eine Gestalt für sich ist. Nicht bei allen wird nach unseren Hülfsmitteln Gesicht und Gestalt sofort klar erkennbar. Aber da es bei einer Reihe von hervorragenden Dichtern und Schriftstellern der Fall ist, so dürfen wir wohl schließen, daß gleiche

Ursachen gleiche Wirkung bedingt haben. Die Bedeutung des Einzelnen wuchs in dem Zeitraum, dessen Literatur wir hier ins Auge zu fassen haben, überall und fortwährend. Und wenn auch jetzt wie später nur derjenige Schriftsteller eine größere allgemeine Wirkung zu erzielen vermochte, in dessen Anschauungen und Empfindungen tausende und zehntausende der Anderen ihre eigenen Eindrücke und Gefühle wiederfanden oder wiederzufinden glaubten, so machte sich doch stärker und stärker der Einfluß der großen und begabten Natur geltend, so gewinnt der geistig Hochstehende erst Einzelne, dann Massen, indem er sie zu sich heranzieht, mit sich fort- und emporreißt.

In dem Autoritätsglauben des Mittelalters wurzelte ohne Frage eine Erscheinung, die uns in den ersten Jahrhunderten der neuern Literatur entgegentritt. Der Einzelne, wie stark und wie begeistert er auch sei, wagt noch selten sich auf sich selbst zu berufen. Die neu entdeckte Welt des Alterthums, die sich in überschwänglicher Fülle erschloß, muß zur Stütze und zum Schild dienen, wo der Einzelne seine abweichende Empfindung rechtfertigen und geltend machen will. Die immer wiederkehrende Berufung auf die großen römischen Schriftsteller (von den Griechen ist lange Zeit nur mehr zum Schein die Rede!) hat entschieden einen Klang, als ob sie der Autorität der Kirchenväter und der Legenden, welche die vergangenen Jahrhunderte beherrscht hatte, entgegengesetzt werden sollte. Ja die unbedingte Selbständigkeit, Urtheile und Gefühle, die das Alterthum nicht geahnt hatte, flüchteten sich zunächst hinter die Autoritäten Virgils und Cicero's, bis die Welt gelernt hatte, auch Stimmen aus ihrer Mitte zu hören und ihnen zu vertrauen.

Indem an alles dies erinnert wird, ist auch die ganze Schwierigkeit angedeutet, mit welcher die Geschichte der neuern poetischen Literatur zu kämpfen hat. Sie ist ganz und durchaus eine Geschichte der begabten Individuen. Sie soll und darf gleichwohl vom Zusammenhang mit dem großen Völkerleben nicht getrennt werden. Und beständig gilt es in ihr, bald das Recht und die Bedeutung der innerlichen und ursprünglichen individuellen Anlage und Entwickelung ihrer Träger hervorzuheben, bald den Einfluß allgemeiner Zustände und Bewegungen auf eben diese Träger nachzuweisen. Völlig und durchaus das Rechte zu treffen, ist für die Darstellung beinahe unmöglich, und namentlich die Versuchung liegt nahe, bei unzulänglicher Kenntnis der indi-

viduellen Anlage und Entwickelung schöpferischer Talente der Einwirkung allgemeiner Verhältnisse ein größeres Recht einzuräumen, als ihr zukommt. Dieser Versuchung hat aus naheliegenden Gründen ein großer Theil der Darsteller der Literaturgeschichte nachgegeben. War es in den Tagen der Romantiker nur allzu üblich, das poetische Talent für souverän und willkürlich, für losgelöst von allen Bedingungen und Einflüssen der realen Zustände zu erklären, so will es neuerdings beinahe den Anschein gewinnen, als habe das individuelle, das subjektive Moment neben dem allgemeinen keine Bedeutung mehr, als sei Dante nur ein florentinischer Parteimann des 14. Jahrhunderts, Shakespeare nur ein Theaterdichter des Blackfriars- und Globetheaters von London! Wenn der Literatur, und namentlich der poetischen Literatur, keine andere Aufgabe zukäme, als der Spiegel der jedesmaligen Zeitstimmungen und Zeitrichtungen zu sein, so frügе sich in der That, ob gerade die letztere den hohen Rang beanspruchen dürfte, der ihr in der Kultur der Völker fast widerspruchslos eingeräumt ist. Weil man empfunden hat, daß das individuelle Moment, durch welches jeder Mensch gleichsam eine Welt für sich wird und der Gesammtheit der anderen ganz unabhängig gegenübertritt, sich am stärksten, eigenartigsten und gewinnendsten in der poetischen, der künstlerischen Natur ausspricht, weil die individuelle Besonderheit hier wiederum der Allgemeinheit am besten zugänglich ist, hat die Geschichte der Literatur wagen dürfen, ja muß es als eine ihrer Hauptaufgaben erachten, auch solche Erscheinungen mit Theilnahme und mit Vorliebe darzustellen, die nicht zu den weltbesiegenden gehört haben. Wie entschieden kontrastirt daher mit den letzten und höchsten Zielen dieser Darstellung ein Drang, der das individuelle, das subjektive Moment als das ganz untergeordnete, vielleicht störende in der literarischen Entwickelung anschauen möchte!

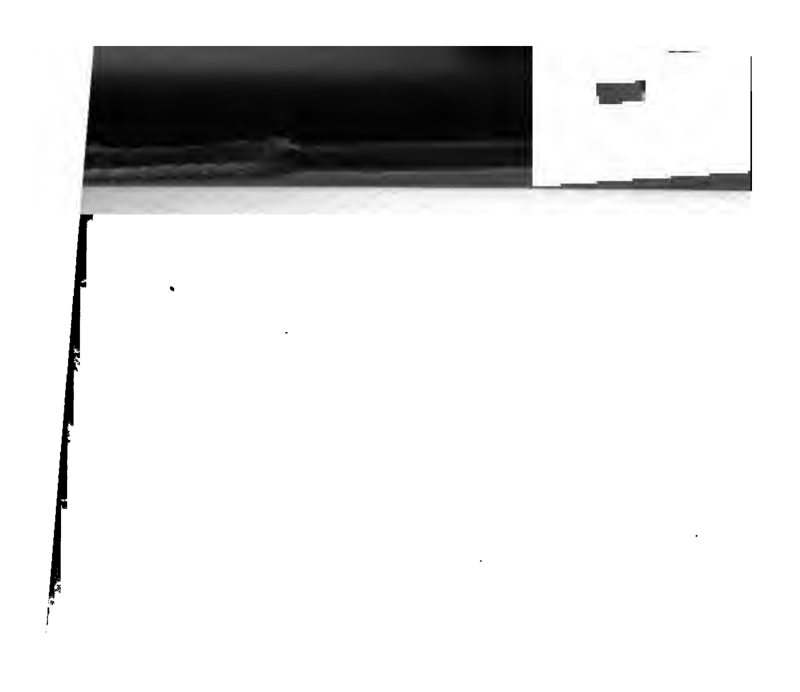
Auch eine zweite Schwierigkeit muß völlig als eine willkürlich geschaffene und aufrecht erhaltene bezeichnet werden. Der Gegensatz von Volksdichtung und Kunstdichtung (der wohl überhaupt zu einseitig durch die Wegleugnung des individuellen Elements auch in der Volksdichtung geschärft worden ist) kann in die Geschichte der neuern poetischen Literatur nur fälschlich hineingetragen werden. Die gesammte neuere Dichtung seit Dante's „Göttlicher Komödie" ist Kunstdichtung, hat ausschließlich begabte und schöpferische Individuen zu Trägern und kann wohl volks-

thümlich im höchsten Sinn des Worts, niemals aber „Volksdichtung" sein. Es existirt innerhalb der halbtausendjährigen Geschichte eben dieser Kunstdichtung ein wesentlicher Unterschied und gelegentlich ein tiefer Bruch zwischen der natürlich-lebendigen Poesie, die im unmittelbaren Anschluß an das Leben erwächst, und zwischen einer gelehrten, nachahmenden Poesie, welche zuletzt lediglich Rhetorik in poetischen Formen ist. Aber dieser Unterschied darf nie und nirgends mit dem eben angedeuteten Gegensatz verwechselt oder gar die Kunstdichtung als identisch mit der bezeichneten, in nur allzu vielen Partien der neuern Literaturgeschichte näher zu charakterisirenden Gelehrtenpoesie aufgefaßt und dargestellt werden. Die natürliche Konsequenz davon würde sein, daß die Dichtung um so viel volksthümlicher sei, je unedler, platter, bildungsloser ihre einzelnen Schöpfungen erschienen, eine Anschauung, zu der sich eben nur eine ästhetische Ochlokratie verirren kann.

Der leitende Gesichtspunkt für das Verhältnis des Dichters, in unserem Fall also des Kunstdichters, zur allgemeinen Aufgabe aller echten Dichtung wird sich sonach immer daraus ergeben, wie nahe er den Quellen des Lebens selbst kommt, wie stark sein Auffassungs- und Darstellungsvermögen für die Fülle der menschlichen Natur und ihrer Erscheinungen ist, welches Verständnis, welche Sympathie sein subjektiver Gehalt, seine individuelle Besonderheit, der geheimste und unerklärbarste Theil aller künstlerischen Begabung, zu erwecken vermag. Gelten diese Gesichtspunkte entscheidend, so ist wenig Gefahr vorhanden, daß die nebensächlichen Momente, die bei der Beurtheilung hinzutreten, überschätzt werden, oder daß die Fühlung für das Unmittelbare, Lebendige, für die unentbehrliche poetische Sinnlichkeit, die auch unter den Einwirkungen hoher Kultur und gelehrter Bildung das Unentbehrliche, das Ein und Alles der Dichtung bleibt, in der Bewunderung für das äußere Geschick literarischer Darstellung untergehe. Und ändern sich die Maßstäbe der Beurtheilung den außerpoetischen Aufgaben der Literatur gegenüber naturgemäßerweise, so muß doch die Dichtung durch alle Perioden als der eigentliche Stamm aller Literatur angesehen werden. In ihr, so lange sie echt, frisch und unmittelbar ist, ja unbewußt selbst noch in der Entartung und Verkümmerung, erscheint der elementare Gehalt alles menschlichen Daseins, soweit es den Namen „menschlich" verdient, der besondere Gehalt des Lebens einer Zeit und dar-

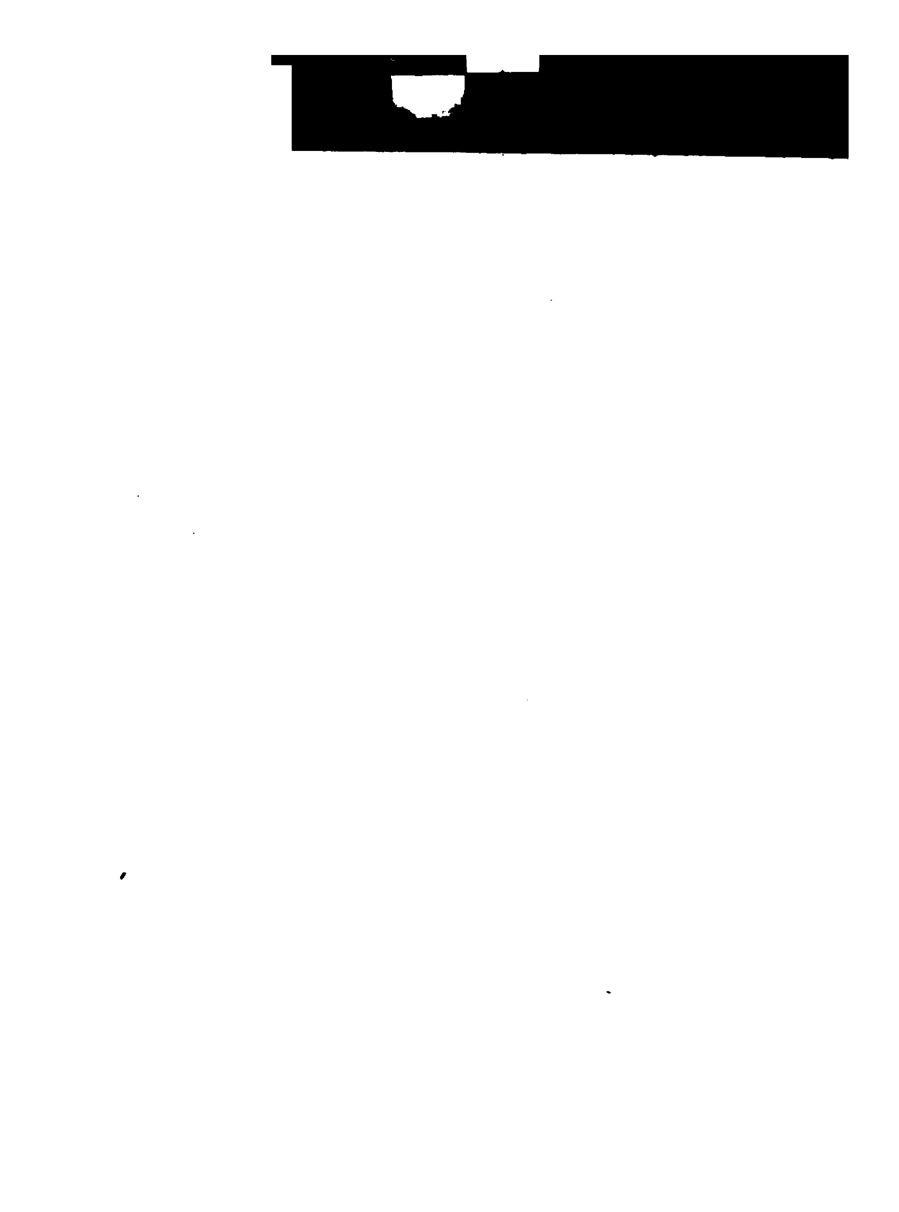
über hinaus der vom Genius geistig vorausgenommene Inhalt kommenden Lebens koncentrirt, und kein Gedanke ist widersinniger, als sich mit dem Gedeihen eines Nebenzweigs der Literatur über das Ersterben oder das Wurzellose ihres Hauptstamms zu trösten.

Hart am Ausgang des Mittelalters und noch ehe dasselbe seine Macht über die Gestaltung des Lebens, die Gemüther der Menschen völlig verloren hatte, beginnt in einer Reihe großer Individuen, auf dem zuerst günstigen Boden, in allmählicher, weiterhin immer breiterer Entwickelung die Geschichte der neuern Literatur, welche die nachfolgenden Umrisse und Bilder vor Augen stellen möchten. Durch fünf Jahrhunderte stellt sich die Wechselwirkung einer unermeßlichen Fülle von Lebenserscheinungen auf eine kaum minder große Fülle von Literaturerscheinungen, die Wechselwirkung der einzelnen Literaturen auf einander dar — Grund genug, daß jeder Versuch dieser Art auf Vollständigkeit von vornherein verzichten muß!



Erstes Buch.

Die Anfänge der neuern Literatur.



Erstes Kapitel.

Die italienische Kultur des 14. Jahrhunderts.

Wo sich der Blick auf irgend einem Lebensgebiet nach den frühesten Anfängen der modernen Kultur wendet, fällt er nothwendigerweise auf Italien zuerst. Unter allen Ländern Europa's war Italien während der Jahrhunderte des Mittelalters in vielfacher Weise begünstigt gewesen. Zwar hatte hier der gewaltige Strom der Völkerwanderung zunächst die stärkste und augenfälligste Verheerung herbeigeführt. Das weltherrschende Rom und das weströmische Kaiserthum waren durch die germanische Völkerflut vollständig niedergeworfen, der bereits in sich zerbröckelnde Bau der alten Kultur vollends zur Ruine verwandelt worden. Die Herrschaft der Ostgothen, welche sich umsonst mit der lateinischen Bevölkerung zu versöhnen suchten, der hartnäckige und verheerende Krieg, durch welchen die byzantinischen Kaiser Italien für kurze Zeit an das östliche Reich zurückbrachten, die Eroberungen der Langobarden im Norden, der Normannen im Süden, die ihnen folgenden Kämpfe, drängten auch Italien weit genug in die Nacht der Barbarei und der chaotischen Zustände des frühen Mittelalters hinein. Gleichwohl hat nach allen Zeugnissen die Zerstörung wie die Unkultur in Italien niemals den gleich hohen Grad erreicht, der in den übrigen ehemals römischen Ländern obwaltete. Durch alle Kämpfe und Zerrüttungen hindurch erhielten sich (freilich trümmererfüllt) die meisten Städte der Halbinsel, erhielt sich ein Rest der Sitten, der Reichthümer, des Luxus, selbst der Kunst der Imperatorenzeit. Es waren ärmliche Ueberbleibsel der alten Herrlichkeit, aber sie waren bedeutend genug, um Italien mehrere Jahrhunderte hindurch begünstigter und reicher erscheinen zu lassen, als alle seine Nachbarländer.

Auch blieb, trotz der ungeheuren Umwälzungen der Völker-

wanderung, Italien in einem gewissen Sinn, was es gewesen: der Mittelpunkt Europa's. Die Flut verlief, die Heerkönige und selbst ihre Völker verschwanden von der Erde, aber der Fels, auf dem die christliche Kirche des Mittelalters errichtet ward, stand unerschüttert. Der Primat des Bischofs von Rom ward zu einem klug und geschickt behaupteten, stetig gesteigerten und mit Aufgebot aller Mittel verfolgten Anspruch auf die geistliche Herrschaft über die gesammte Christenheit, ein Anspruch, der wenigstens im Abendland mit jedem Jahrzehnt seiner Erfüllung mehr entgegengewachsen war, und dessen besiegende Gewalt vor allem darin lag, daß er in der tiefsten Ueberzeugung seiner Träger wurzelte. Und nicht genug, daß die Augen der Völker des Mittelalters schon hierdurch nach Rom, nach Italien als dem Mittelpunkt ihrer höchsten Interessen gelenkt wurden: die Herstellung eines neuen römischen Kaiserthums gab Italien zum zweitenmal einen ideellen Vorrang und einen Anspruch auf die Beherrschung der Welt. Der Widersinn, welcher in der Verbindung römischer Imperatorenwürde mit dem deutschen Königthum lag, trat freilich alsbald in den hartnäckigen, verzweifelten Kämpfen zu Tage, die das ganze Mittelalter erfüllten. Immer aber ließen diese Kämpfe Italien als das wichtigste Glied des Kaiserreichs erscheinen und lenkten alle Augen auf die Appenninische Halbinsel. Wenn zurückblickende spätere Zeiten die Politik der Staufer verurtheilt und tausendfältig beklagt haben, daß es nicht vielmehr versucht worden sei, das von der Kirche geknüpfte unheilvolle Band zwischen Deutschland und Italien zu lösen, so heißt dies den Herrschern, die vom mittelalterlichen Kaisergedanken erfüllt waren, einen Verzicht auf den in ihren Augen besten Theil ihrer Herrschaft, auf die Perle ihrer Krone, ansinnen. Sie hätten eben das opfern sollen, was nach den Anschauungen von mehr als zehn Generationen den Anspruch auf den höchsten Rang in der Christenheit und die mächtigste Weltstellung begründete. Je höher unter den Kämpfen mit dem Kaiserthum Reichthum, Kraft und Bildung des italienischen Volks in seinen mächtigen Städten wuchsen, um so begehrenswerther mußte die Gewalt über eben dies Land erscheinen.

Die große Entfaltung des italienischen Städtelebens hatte alsbald nach den Zeiten der Völkerwanderung begonnen und die Eigenart der italienischen Nationalität und Kultur begründet. Die Bedeutung, welche das Bürgerthum auf diesem Boden früh

erlangte, drückte das Feudalwesen, das Ritterthum herab und beeinflußte selbst die Stellung der Geistlichkeit, welche zum guten Theil aus den Städten hervorging. Die Noth der Kämpfe mit den römischen Kaisern deutscher Nation steigerte wie das Selbstgefühl, wie die politischen Ansprüche der italienischen Städtebürger, so auch jede Kraft und jede geistige Bestrebung. Rascher als irgendwo hatte man in den italienischen Städten den Trümmern und Resten des alten Reichthums neue Reichthümer aller Art hinzugefügt und in aller Noth der Zeit behauptet. Schon im 10. und 11. Jahrhundert überragte der Regel nach eine mittlere italienische Stadt ganze nördliche Länder in der Anhäufung materiellen Besitzes, und die Zeiten der Kreuzzüge steigerten dies günstige Verhältnis. Auch die härtesten momentanen Niederlagen des italienischen Bürgerthums änderten wenig daran: Mailand, von Friedrich Barbarossa gedemüthigt, der Zerstörung geweiht und eines Theils seiner Reichthümer beraubt, stand bereits zur Zeit der Schlacht von Legnano wieder als volkserfüllte, reiche und mächtige Stadt an der Spitze des Lombardenbunds und leuchtete in der Reihe der trotzigen Republiken voran, welche die Macht Friedrichs II. brachen. Die städtische Entwickelung war auf den Fleiß und die rührige Tüchtigkeit der Bürger so gut gestützt, wie auf das stolze Unabhängigkeitsverlangen, welches die alten, zum Theil noch aus römischer Zeit stammenden Municipalordnungen zu neuen, völlig republikanischen Verfassungen umgestaltete. In der Existenz dieser Städteverfassungen gipfelte die politische Entwickelung des mittelalterlichen Italien. Denn sie gediehen mit wenigen Ausnahmen in den angeblich der kaiserlichen Sache ergebenen Städten ebensowohl, als in den mit den Päpsten verbündeten und die Ansprüche der Kaiser bekämpfenden Gemeinwesen. Sie bestimmten (mit Ausnahme des sicilischen Reichs, wo nach der normannischen Eroberung Feudalsystem und Ritterthum tiefere Wurzeln geschlagen hatten) das ganze Leben Italiens. Sie entschieden es, daß nahezu alle geistigen Bestrebungen ausschließlich in den Städten emporkeimten. Italien hatte wenig von der für das eigentliche Mittelalter charakteristischen geistlichen und Klosterliteratur aufzuweisen, und dies Wenige war vom Volksleben sicher nicht so gänzlich getrennt als in Deutschland. Die ritterliche Standespoesie aber trieb auf italienischer Erde nur spärliche und kümmerliche Blüten.

Am Ausgang des 13. Jahrhunderts war der gewaltige Kampf zwischen den Trägern der höchsten weltlichen und der höchsten geistlichen Gewalt zu Gunsten der letztern entschieden. Die Päpste hatten ihren vollen Sieg wesentlich den aufstrebenden italienischen Städten zu danken. Sie hatten freilich jedes Mittel in Bewegung gesetzt; die abergläubische Furcht der Massen vor Bann und Interdikt der Kirche so gut wie den Ehrgeiz, die Rivalität, die Hab- und Beutegier der Lehnsfürsten des großen Kaiserreichs, gegen die kaiserliche Macht ins Feld geführt. Die Entscheidung auf italienischem Boden war dennoch wesentlich durch die Bürgerheere von Mailand, Bologna und Parma herbeigeführt worden. Der Traum so mancher Generation trotziger Welfen schien nach den Schlachten von Benevent und Tagliacozzo erfüllt, die ganze stattliche Reihe der italienischen Städte, selbst jener, die bisher den Bannern der Staufer gefolgt waren, stand frei, unabhängig, auf sich selbst gewiesen, und eine Folge deutscher Herrscher dachte nicht daran, den italienischen Boden zu betreten.

Freilich konnte es zugleich scheinen, als sei etwas ganz anderes erreicht als das, wofür die tapferen Lombarden und Romagnolen ihr Blut vergossen hatten. Von Alters her war es italienische Klugheit gewesen, die Freiheit der Wahl zwischen zwei einander bestreitenden Oberherren zu haben, und jetzt schien (dank der Hülfe der Städte) die päpstliche Allgewalt so begründet, daß jeden Widerstrebenden Vernichtung treffen mußte. Für ihre republikanische Unabhängigkeit waren die Städte in den Kampf getreten, und durch ganz Nord- und Mittelitalien begannen sich jetzt, auf dem Nacken der Bürger, regierende Häupter und Familien, Tyrannen und Gewaltherrscher der schlimmsten Art zu erheben. Ehrgeizige Kirchenfürsten, kaiserliche Vikare, Häupter städtischer reich und einflußreich gewordenen Geschlechter, in der Noth herzugerufene fremde Feldhauptleute und Richter stellten die republikanische Freiheit, für welche die Städte den deutschen Königen getrotzt hatten, viel unmittelbarer, viel bedenklicher und härter in Frage, als Friedrich der Rothbart und Friedrich II. Der goldene Friede, den die Kirche nach dem Sieg über die „staufische Vipernbrut" verheißen, war ferner als jemals, ganz Nord- und Mittelitalien blieb ein Schlachtfeld, eine Stätte wüsten und vernichtenden Parteikampfs; der alte Haß der Guelfen und Ghibellinen schien nur in gegenseitiger Vernichtung

gesättigt werden zu können. Die Blüte des sicilisch-apulischen Reichs, die sich zuletzt in den Tagen König Manfreds entfaltet hatte, welkte unter den rohen Gewaltherrschern aus dem Haus Anjou. Der ideale Mittelpunkt Italiens, ja der Welt, das kaiserliche Rom, sank mehr und mehr in Trümmer.

Unter solchen Vorzeichen begann das 14. Jahrhundert und sah eine Reihe der tiefgreifendsten und in ferne Zeiten nachwirkenden Wandlungen. Italien war in dem Riesenkampf zwischen päpstlicher und kaiserlicher Macht allerdings zum letztenmal der Mittelpunkt der europäischen Geschichte gewesen. Dem Fall des weltbeherrschenden Kaiserthums folgte der des siegreichen Papstthums fast auf dem Fuß. Unmittelbar nach dem gewaltigen Schauspiel des Jubelablaßjahrs 1300, in welchem unübersehbare Pilgerscharen aus allen Ländern Europa's nach Rom und St. Peter wallfahrteten, trat die denkwürdige Unterwerfung des päpstlichen Hofs unter die französische Krone ein. Die Päpste verlegten den Sitz der höchsten geistlichen Macht an die Ufer des Rhône. Das sich selbst überlassene Italien sah nun nach einander den phantastischen Römerzug Heinrichs VII. des Lützelburgers, sah den traumhaften Versuch Cola Rienzi's zur Wiederaufrichtung der römischen Republik, sah den tiefsten Verfall der päpstlichen Macht während einer großen Kirchenspaltung. Es sah aber neben und mitten unter diesen wunderbaren Wahrzeichen des Verfalls der großen mittelalterlichen Weltmächte auch den mächtigen Aufschwung der italienischen Handelsrepubliken Genua und Venedig und ihren gewaltigen Einfluß im Orient; es sah die Erhebung und allmähliche Machtentfaltung der Republik Florenz; es sah das Keimen und Emporwachsen einer neuen Kultur und neuer Lebenserscheinungen, die rasch in Gegensatz zu den Lebensmächten des Mittelalters traten.

„Dies Land", sagt der deutsche Geschichtschreiber des mittelalterlichen Rom, „gerieth im 14. Jahrhundert in die augenscheinlichste Gefahr abzusterben, wie Hellas und Byzanz. Auf seinem Boden, dem Centrum der abendländischen Civilisation, waren die großen Institutionen des Mittelalters erwachsen. Welche Aufgabe blieb nun für Italien, da die alte Kirche und das alte Reich in Trümmer gingen und Papst und Kaiser es zugleich verließen? Nichts, so schien es, als der lokale Zerstörungskampf jener beiden Faktionen, der Ueberreste von Kirche und Reich. Ohne Nationalverfassung, ein chaotisches Kampfgewühl von Städten



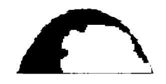
und Tyrannen, von Adel und Volk, sah dies zerrissene Land den Fall des mittelalterlichen Organismus mit ähnlicher Bestürzung, wie vor Zeiten den Fall des ersten Reichs, und es ahnte als unausbleibliche Folge wie damals die Fremdherrschaft. Italien rief in seiner Verlassenheit nach der Rückkehr von Kaiser und Papst, die den Frieden wiedergeben und die Wunden heilen sollten, welche ihm die Parteifurie geschlagen. Nicht Papst noch Kaiser fanden das Heilmittel: aber das Genie der Italiener entdeckte die Versöhnung der Parteien in einem höhern geistigen Medium. In der wiederbelebten klassischen Bildung wurden die Faktionen der Guelfen und Ghibellinen, der Kirche und des Reichs, als für die Nation fortan indifferent, aufgelöst. Die Erneuerung der antiken Kultur war die größte Nationalthat der Italiener: sie rettete sie vor dem Schicksal Griechenlands, sie gab ihnen die dritte geistige Herrschaft über Europa!" (F. Gregorovius, Geschichte Roms im Mittelalter, Stuttgart 1867, Band 6, S. 5 u. f.).

Diese hochgepriesene Nationalthat würde inzwischen ohne die vorangegangene Entwickelung der italienischen Städte, eines mächtigen, materiell reichen, nach mehr als einer Seite hoch- und freigesinnten Bürgerthums unmöglich gewesen sein. Im Verlauf des 14. Jahrhunderts gedieh dies Bürgerthum, in einzelnen Städten durch die neu aufkommende Tyrannis unterdrückt, gewaltsam niedergehalten und selbst da aller Gewaltherrschaft noch bedrohlich, an den begünstigten Stellen Italiens zu einem mächtigen Leben. Es ward der fruchtbare Boden individueller Charaktere, individueller Bildung.

Jene weltliche Richtung des Lebens und der Bildung, welche im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung den italischen Städtebewohnern zu eigen gewesen war, und über welche beispielsweise im 10. Jahrhundert Bischof Rather von Verona so bittere Klagen geführt hatte, war allerdings während der Kämpfe mit den Kaisern, die von Bettelmönchen angeschürt, von Bischöfen und päpstlichen Legaten gesegnet wurden, scheinbar gänzlich verdrängt worden. Als im 11. Jahrhundert die Mailänder Pataria ihren fanatischen Krieg gegen alle verheiratheten Priester begann, als Peter Damiani der italienischen Geistlichkeit den Stempel seines energischen und asketischen Geistes aufgedrückt hatte, als im Mailänder Dom der Bannfluch Alexanders III. über Friedrich Barbarossa ausgerufen worden war, als der Kardinallegat Montelongo an der Spitze der Parmesaner Fried-

richs II. Lagerstadt Vittoria gestürmt hatte, da schien jede außerkirchliche Lebensregung und -Stimmung für immer verschwunden. Und doch war dies nur Schein; mitten in den für die päpstliche Allgewalt und jeden Anspruch der Kirche kämpfenden italienischen Städten fanden sich starke Elemente einer sehr ungeistlichen Entwickelung, dieselben päpstlichen Gesandten, welche keine Schwierigkeit fanden, den Arm der Lombarden aber und abermals gegen den Heiden, den Saracenenbeschützer Friedrich, zu waffnen, erfuhren gelegentlich den härtesten Widerstand des Unabhängigkeitstrotzes und der Eigensucht dieser Streiter der Kirche. Und mitten in aller Noth der Zeiten gediehen Bestrebungen, welche der Klerus nicht fördern mochte. Die ältesten Rechts- und Medicinschulen (zu Salerno, Pavia, Bologna) schufen in Italien zuerst einen Gelehrtenstand von Laien und Anfänge einer den Interessen der Kirche fremden Wissenschaft.

Das ganze 14. Jahrhundert hindurch war die Bildung der Laienschaft und ihr reger Antheil an jenen geistigen Dingen, die eine Zeitlang die Geistlichkeit allein besessen hatte, im beständigen Wachsen. Und wenn sich auch verschiedene Mittelpunkte dieser neuen Weltbildung auf der Halbinsel hervorthaten, wenn Siena, Pisa, Bologna, Venedig und Genua (von den kleineren Gemeinwesen zu schweigen) unter ihren Bürgern bereits Repräsentanten aller geistigen Interessen aufwiesen, so ward doch Florenz die klassische Stätte des neuen Lebens. Die Abwesenheit des größern Theils der Kirchenhäupter in Avignon, der Verfall Roms, half die Bedeutung der emporstrebenden Stadt verstärken. Und während des ganzen 14. Jahrhunderts wendeten sich die Blicke der Italiener mehr und mehr ihr zu, und aus ihr erscholl, im Gegensatz zu den allerorts erklingenden bitteren Klagen über Verfall und Verwüstung, ein kräftiger Ton lebensfreudiger Zuversicht. Wohl bot die Auflösung der mittelalterlichen Gewalten und Lebensformen, die mit reißender Schnelligkeit vor sich ging, zunächst viel düstere, schreckenerregende Bilder, die noch in den Gesängen Dante's und den poetischen Episteln Petrarca's überwiegen. Aber ein Gefühl der Hoffnung, der Kraft, selbstbewußter Erwartung begann doch überall in Italien, und vor allem in Florenz, kleinere, immer wachsende Kreise zu durchdringen. Der freudige Stolz, welcher florentinische Chronisten dieses Jahrhunderts erfüllte, war nur der Widerhall einer allgemeiner



werdenden Empfindung. Je mehr sich das 14. Jahrhundert seinem Ende näherte, um so mehr verstummten die Prophezeiungen derer, welche beim Untergang der Kaisermacht und päpstlichen Gewalt das Ende Italiens und der Welt verkündet hatten, um so lauter wurden die Stimmen der Zufriedenen und Beglückten.

Es war natürlich, daß sie aus Florenz am lautesten gehört wurden. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts hatte sich die Arnostadt aus verhältnismäßiger Bedeutungslosigkeit rasch emporgeschwungen. Die Entwickelung eines auf bürgerlichen Fleiß und außerordentliche Betriebsamkeit gestützten Wohlstandes der Einwohnerschaft ward selbst durch die anfangs des 14. Jahrhunderts noch fortdauernden inneren Kämpfe nicht mehr wesentlich gehemmt. Bald ward Florenz eine der volkreichsten und blühendsten Städte Italiens, ihr Gebiet vergrößerte sich, während ihre alte Nebenbuhlerin, die Seestadt Pisa, in lange Agonie versank. In demselben Jahrhundert, in dem die Städte des alten Lombardenbunds ihre Unabhängigkeit verloren, das stolze Mailand der despotischen Herrschaft der Visconti unterworfen ward, nahm der demokratische Geist in Florenz einen gewaltigen Anlauf und zugleich einen so idealistischen Aufschwung, wie ihn die Geschichte nur einigemal zeigt. Wohl wuchs auch in Florenz schon während des 14. Jahrhunderts jene Bankherrenfamilie zu Einfluß und Bedeutung empor, welcher schließlich das Erbe der florentinischen Freiheit bestimmt war. Aber noch blieb ein langer Weg bis zu dem Augenblick zu durchlaufen, in dem sich die Medici aus freiwillig anerkannten Oberhäuptern in strenge Gebieter verwandelten. Einstweilen gereichte der Stadt die Existenz ihrer großen Bürger zum Segen. Jene Herrlichkeit begann aufzudämmern, welche Leben und Geschichte dieser einen Stadt für die Menschheit wichtiger erscheinen lassen, als Leben und Geschichte ganzer Länder und Völker.

Florenz war die erste italienische Stadt, in welcher die individuell charakteristischen Menschengestalten zahlreich aus den Reihen und Kreisen der mittelalterlichen Stände und Korporationen hervorzuragen begannen. Und dieselben erstanden keineswegs allein unter den Gelehrten und Künstlern, wenn sie auch diesen zuerst auffielen. Die Individualität ward durch die Vorzüge der Zeit wie durch die Noth derselben hervorgetrieben. „Mit Ausgang des 13. Jahrhunderts beginnt", nach Jakob Burckhardts Worten, „Italien plötzlich von Persönlichkeiten zu wimmeln; der

Bann, welcher auf dem Individualismus gelegen, ist hier völlig gebrochen, schrankenlos specificiren sich tausend einzelne Gesichter. Italien weiß im 14. Jahrhundert wenig von falscher Bescheidenheit und von Heuchelei überhaupt, kein Mensch scheut sich davor aufzufallen, anders zu sein und zu scheinen als die anderen. So gewinnen zumal in der florentinischen Geschichte die Staatsmänner und Volksführer ein so kenntliches persönliches Dasein, wie sonst in der damaligen Welt kaum ausnahmsweise einer, kaum ein Jakob von Artevelde. Je häufiger die Parteien in der Herrschaft abwechselten, um so viel stärker war der Einzelne veranlaßt, sich zusammenzunehmen bei Ausübung und Genuß der Herrschaft. Die Leute der unterlegenen Parteien aber kamen oft in eine ähnliche Stellung, wie die Unterthanen der Tyrannenstaaten, nur daß die bereits gekostete Freiheit oder Herrschaft, vielleicht auch die Hoffnung auf deren Wiedergewinn ihrem Idealismus einen höhern Schwung gab. Vollends aber hat die Verbannung die Eigenschaft, daß sie den Menschen entweder aufreibt oder auf das höchste ausbildet" (J. Burckhardt, Kultur der Renaissance, Band 1, S. 162 f.).

Eine poetische Literatur nun, die unter solchen Verhältnissen und Menschen emporkam, mußte das Hauptgebiet der Entfaltung individueller Naturkraft, Begabung und Bildung werden. Und es fiel dabei gewaltig ins Gewicht, daß eben Italien an der Literatur des Mittelalters einen unverhältnismäßig geringen Antheil gehabt hatte, daß die Männer, die ihm eben jetzt eine nationale Literatur, ja eine Schriftsprache erschufen, in ihrem persönlichen Charakter und Schicksal durchaus dem Uebergang zur Neuzeit angehören.

Denn wie viel auch eine unermüdlich fortgesetzte Forschung über italienische Schriftanfänge, über die ältesten Lebensäußerungen italienischer Dialektdichtung, über die Pflege italienischer Lyrik am Hof Kaiser Friedrichs II. und König Manfreds zu Tage bringen, wie hoch der historische Werth einzelner Chroniken in italienischen Dialekten angeschlagen werden mag, das Gesammtresultat, daß eine eigentliche italienische Literatur erst mit den großen Toskanern des 14. Jahrhunderts beginnt, wird die noch so genaue Erforschung der älteren Leistungen wenig ändern. Ueber das jeweilige Verhältnis der italienischen Vulgarsprachen, der Dialekte, zu dem in der Schrift noch herrschenden Latein während der verschiedenen Perioden des Mittelalters, über die Verwandt-

schaft der einzelnen Mundarten und die Dichter, welche sich zuerst der volksthümlichen Sprachweise für Kunstzwecke bedienten, mag noch viel Licht zu gewinnen sein. Aber schwerlich wird die Geschichte der italienischen Literatur gezwungen sein, jenen Anfängen, die sich von den Dichtungen des Sicilianers Ciullo von Alcamo bis auf die Florentiner Brunetto Latini und Guido Cavalcanti, die unmittelbaren Vorläufer des Dante, erstrecken, eine Bedeutung beizumessen, welche die gebietende Stellung Dante's an der Pforte aller modernen Dichtung in Frage stellen könnte. In der Erscheinung und der Dichtung Dante Alighieri's gewinnen wir einen bedeutsamen Rückblick in das Mittelalter Italiens, und mit ihr schreiten wir in die werdende neue Welt des 14. Jahrhunderts hinein.

Zweites Kapitel.

Dante's Leben.

Dante (Durante) Alighieri's Wiege ward von den letzten gewaltigen Kämpfen des Mittelalters umbraust. Geboren an einem der letzten Maitage 1265 zu Florenz, war er ein einjähriger Knabe, als König Manfred (welcher der ghibellinischen Partei seiner Vaterstadt die letzte Hülfe geleistet) den Waffen Karls von Anjou erlag, kaum dreijährig, als der letzte Hohenstaufe unter dem Henkerschwert fiel. Er wuchs unter den Eindrücken einer schrankenlosen Herrschaft der siegreichen Kirche und der ihr anhängenden guelfischen Partei auf, welcher Dante durch seine Geburt angehörte. Seine Familie zählte, ohne besonders hervorragend zu sein, zu dem guelfischen Adel der Stadt. Indeß widersetzte sie sich der Priorenverfassung von 1282, welche alle politische Gewalt der Republik in die Hände der Zünfte legte, den Edelleuten sowohl als den Popolanen den Beitritt zu den Zünften freiließ und eine gemäßigte Demokratie schuf, so wenig als andere patricische Familien. Der jugendliche Dante, welcher den Unterricht eines berühmten, auch poetisch thätigen Lehrers, Brunetto Latini, genoß und von diesem zuerst in die Herrlichkeit römischer Kultur und Literatur eingeführt wurde, lebte zur Zeit der Einführung der Priorenverfassung noch lediglich seinen Studien. Theils in der Vaterstadt, theils vermuthlich zu Bologna und Padua, erwarb er eine für seine Zeiten außergewöhnliche gelehrte Bildung, koncentrirte jetzt und später die Summe beinahe alles vorhandenen Wissens in seinem Geist. Und wenn ihm schon hierzu eine ungewöhnlich ernste Naturanlage und Geistesrichtung von Jugend auf zu eigen gewesen sein muß, so erhellt diese Richtung in noch entscheidenderer Weise aus der Geschichte jener Knabenliebe, die für den keimenden Dichter entscheidend werden sollte.

Nach seiner eigenen, unzähligemal wiederholten Erzählung



in der „Vita nuova“ zählte Dante neun Jahre, als er bei einer festlichen Veranlassung zum erstenmal die ein Jahr jüngere Beatrice Portinari, die Tochter des Messer Folco Portinari, ein liebliches Mädchen in der Blüte kindlicher Schönheit, erblickte. Von Stunde an bewahrte er das Bild dieses Mädchens in seiner Seele. Wiederholte, wenn schon immer flüchtige und spärliche Begegnungen in den folgenden Jahren vertieften den Eindruck, den der poetische Knabe empfangen. Nach seiner Erzählung suchte Dante die Kirchen auf, in denen sie betete, um ihrer ansichtig zu werden, ein „holdseliger Gruß“, der ihn mit einem Glückgefühl durchschauerte, war das Höchste, was er von ihr empfing. „Es begab sich,“ erzählt er eine dieser Begegnungen, „daß diese wunderbare Jungfrau mir erschien, schneeweiß gekleidet, geführt von zwei edlen Frauen, die viel älter waren, und durch eine Straße gehend, wandte sie das Auge zur Seite, wo ich bebend stand; mit ihrer unaussprechlichen Güte, welche jetzt im hohen Himmel belohnt wird, grüßte sie mich so minniglich, daß ich meinte, die Grenze der Seligkeit zu schauen. Es war die neunte Stunde jenes Tags, als ihr süßer Gruß mich traf, und da es das erste Mal war, daß ihre Sprache mein Ohr erreichte, so ergriff mich ein solcher Zauber, daß ich wie berauscht die Einsamkeit suchte.“

Die selige Verzückung des jugendlichen Dichters hatte keine äußeren Folgen, konnte nach den Sitten der Zeit kaum irgend welche haben. Beatrice Portinari ward nach dem Willen ihrer Familie 1286 dem Simone dei Bardi vermählt; Dante sah sie mit ungestüm schmerzlicher Herzenswallung als Frau wieder. Jede Annäherung an sie war ausgeschlossen, bald ward ihm auch die Gewißheit, daß sie wenigstens in seiner Nähe weile, genommen. Beatrice starb am 9. Juni 1290 — ihr Tod scheint Dante, damals 25 Jahre alt, in tiefen Schmerz versetzt zu haben. Auf alle Fälle verklärte sich von der Stunde ihres Todes an ihr Bild in Dante's Seele mehr und mehr. Mit der Erinnerung an Beatrice verknüpfte sich für ihn alles, was das Leben an Reinheit, Schönheit und höchstem Glück aufzuweisen hat: sie war mehr als im Leben die „theure Herrin seiner Seele“, und ihr Bild begleitete ihn durch alle Wandlungen seines bewegten Daseins. Ohne Frage hat Dante's Liebe noch eine starke Verwandtschaft mit dem willkürlichen, reflektirten ritterlichen Minnedienst des Mittelalters, aber ein Zug persönlichster Empfindung,

warmen individuellen Lebens geht doch schon durch sie hindurch. Seine Huldigungen an Beatrice mochten noch vielfach ein Spiel sein, das den Liebesspielen der provençalischen Troubadours nachgebildet war, es trat gleichwohl ein Etwas hinzu, was Dante selbst gehörte. Auch in der Erinnerung an die Frühverklärte ist neben dem abstrakten Idealbedürfnis ein Hauch, ein Klang, der nur der leidenschaftlich ergriffenen Seele entstammt und sich vom Klang der konventionellen Minnelyrik unterscheidet.

Jedenfalls war der Eindruck jener jugendlichen Mädchengestalt, jener früh geschiedenen Frau, der weichste und zarteste, den das Leben dem Dichter gönnte. Im letzten Jahr vor Beatrice's Tode hatte er bereits an den politischen und kriegerischen Kämpfen Antheil genommen, welche seine Vaterstadt fort und fort zu bestehen hatte. Florenz, an der Spitze der Guelfen von ganz Toscana stehend, fühlte sich von den Resten des ghibellinischen Adels, der zu Arezzo seinen festen Sitz hatte, noch immer bedroht und gerieth mit dieser Stadt in einen Krieg, in welchem zum letztenmal ein großes florentinisches Bürgerheer unter den Befehlen des von Karl II. von Neapel gesendeten Amerigo von Narbonne gegen Arezzo und seine Verbündeten ins Feld zog. Am 12. Mai 1289 kam es unweit Poppi bei Campaldino zur Schlacht, in welcher die Florentiner einen vollständigen Sieg errangen. Dante Alighieri focht an der Seite seines Freundes, des Dichters Guido Cavalcanti, und zeichnete sich durch seine Unerschrockenheit aus. Unmittelbar nach dem Sieg über die Aretiner, der die künftige Herrschaft der florentinischen Republik über ganz Toscana bereits entschied, folgte eine kriegerische Unternehmung gegen Pisa, wo eben jetzt der Sturz des ghibellinischen Stadttyrannen, des Grafen Ugolino della Gherardesca, und jener furchtbare Untergang des alten Parteihäuptlings und seiner Familie im Hungerthurm eintrat, welche auf Dante's Phantasie einen unauslöschlichen Eindruck machten.

Das nächstfolgende Jahrzehnt ist in Dante's Leben dasjenige, welches uns am wenigsten klar ist. Bald nach dem Tode Beatrice's schloß er, immer im Kreis der Partei verweilend, eine Ehe mit Gemma di Manetto, einer Angehörigen des altguelfischen Adelshauses der Donati, deren Haupt, Messer Corso Donati, als der „große Baron" vom florentinischen Volk halb gefürchtet, halb bewundert ward. Wie weit Dante dadurch zunächst mit den Interessen des Hauses verflochten ward, ist nicht

genau festzustellen. Die Priorenverfassung hatte 1293 einen stärkern demokratischen Zusatz durch die Rechtsordnungen des Giano della Bella erhalten, welche eine Anzahl der edlen Familien geradezu von der Mitwirkung beim Regiment der Republik ausschlossen, den Scheinbeitritt zu den Zünften untersagten, die wirkliche Ausübung der angeblichen Thätigkeit forderten. Dante gehörte der Zunft der Aerzte und Apotheker an, die wohl alle weltlichen Gelehrten umfaßte. Da er gegen den Ausgang des Jahrzehnts unter die Prioren gewählt ward und schon vorher mehrere Gesandtschaftsreisen im Interesse der Republik unternahm, so kann ihn die Freundschaft für Forese und Picarda Donati, den Bruder und die Schwester Corso's, deren er in der „Göttlichen Komödie" gedenkt, wenigstens nicht allzu tief in die Partei- und Familieninteressen derselben verstrickt haben. Er selbst klagte sich bekanntlich ein Jahrzehnt später in der Einleitung seines großen Gedichts hart an, vom Strudel der Welt, der Sinnlichkeit ergriffen und beinahe verschlungen worden zu sein. Er beschuldigt sich der Wollust, dem irdischen Treiben und Gewinn nachgejagt zu haben, vom rechten Weg abgeirrt zu sein, und es unterliegt keinem Zweifel, daß Dante längere Zeit hindurch in Streben und Genuß ein kraftvolles, von Erinnerung und Reflexion wenig getrübtes Mannesdasein führte. In seinem Haus scheint er mäßiges Glück gefunden zu haben: Frau Gemma gebar ihm mehrere Kinder (von denen eine Tochter bei Dante's Tod Nonne in einem Kloster zu Ravenna war). Der freundschaftliche Verkehr, in welchem er mit Guido Cavalcanti, mit Meister Giotto, dem mächtig aufstrebenden Maler, und anderen stand, rückte ihm die heitere Welt der Kunst immer wieder nahe, wenn er im Begriff war, sie über dem politischen Thun und Treiben zu vergessen. Freilich ging das florentinische Staatsschiff durch gewaltig hohe und immer höhere Wogen. Trotz der Priorenverfassung, der „Ordinamenti della giustizia" und des Gonfaloniere, der an der Spitze der bewaffneten Bürger stand, wollte in die Gemüther weder Ruhe noch Vertrauen zu den Zuständen einkehren. Der gedemüthigte Adel, als dessen Haupt Corso Donati galt, wußte durch Intriguen den heißblütigen Volkstribunen Giano della Bella 1295 in die Verbannung zu treiben. Dafür trat Vieri dei Cerchi, ein reicher Emporkömmling, an die Spitze der Volkspartei und setzte den Forderungen der Donati'schen Partei festen Widerstand entgegen. Neben den

eigentlichen festen Anhängern der Priorenverfassung, die vergebens eine Mittelstellung zu behaupten strebten und durch den verbrecherischen Uebermuth des Corso und seiner Genossen mehr und mehr mit dessen Gegner verknüpft wurden, schlossen sich die Reste der Ghibellinen, die heimlichen Anhänger einer kaiserlichen Gewalt und die Gegner des triumphirenden Papstthums, den Anhängern des Vieri dei Cerchi an. Gegen den Ausgang der neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts war die gegenseitige Erbitterung der Parteien schon so angewachsen, daß sie Stützen und Bundesgenossen nach außen zu suchen begannen, während gleichzeitig der Groll und Haß der Einzelnen sich in Scenen offenbarte, an denen ganz Florenz leidenschaftlichen Antheil nahm. Corso Donati beleidigte öffentlich die Gemahlin des Vieri Cerchi, der Dichter Guido Cavalcanti, Dante's Freund, forderte Corso Donati öffentlich heraus, bei Begräbnissen und Processionen gab es Straßenaufläufe und blutige Drohungen, die Luft war gleichsam mit Gewittern erfüllt.

In diesen schwülen und bangen Tagen war Dante zu einem der zehn Prioren der Republik gewählt worden. Neben ihm saß der Geschichtschreiber Dino Compagni im Amt. Es kam das Jahr 1300 und der denkwürdige Pilgerstrom, der zum guten Theil durch Florenz hindurch nach Rom rauschte. Hunderttausende holten an den Stufen von St. Peter den Ablaß, den Papst Bonifacius VIII. allen Wallfahrern verkündet hatte. Die Macht des heiligen Vaters schien größer und gebietender als je; geschickt wußten sich Corso Donati und sein Anhang den Rückhalt dieser Macht zu gewinnen. Sie stellten am päpstlichen Hof vor, daß ihre Gegner heimliche und offene Ghibellinen seien, welche die Ankunft des deutschen Königs Albrecht ersehnten. Im Vertrauen auf die künftige Hülfe der Kirche zeigte sich die Partei des Corso rühriger und herausfordernder als zuvor; am Tag vor dem Johannisfest 1300 störte sie wieder eine Procession und insultirte frech die Prioren der Republik. Nicht umsonst aber saß ein Mann von der eisernen Seele Dante's unter diesen. Sie faßten auf der Stelle den Beschluß, die hervorragenden Häupter beider Parteien aus der Stadt zu verbannen, und sorgten dafür, daß diesem Beschluß durch die Volksmiliz Nachdruck gegeben ward. Messer Corso und die Seinen dachten einen Augenblick daran, sich der Stadt mit Gewalt zu bemeistern, aber am Ende gehorchte er für den Augenblick. Der Friede ward noth-

dürftig hergestellt; Dante, welcher auch seinen Freund Cavalcanti um des Wohls der Vaterstadt willen mit verbannt hatte, mochte mit anderen Wohlgesinnten glauben, daß das Schlimmste vorüber sei. Bald belehrten ihn unzweideutige Zeichen eines andern. Neue Raufhändel im Innern der Stadt erwiesen, wie tief die Gährung schon in die Bürgerschaft hinabreiche. Und bald kam die Nachricht, daß Corso Donati nach Rom gegangen sei und den Papst nun völlig für sich gewonnen habe. Es ward nothwendig, Gesandtschaften an den päpstlichen Hof zu schicken, mit Ueberzeugung, Ueberredung und Bestechung den finsteren Plänen des rachedürstenden Barons entgegenzuarbeiten.

In dieser äußersten Bedrängnis gereichte Florenz seine gebietende Stellung in Toscana zum vollen Verderben. Das benachbarte Pistoja, wo die herrschende Familie der Cancellieri sich in zwei Parteien, die Weißen und die Schwarzen getauft, gespalten und in ihren Hader das Volk mit hineingerissen hatte, trug man, nach hundert vergeblichen Ruhestiftungsversuchen, dem reichen, mächtigen und vermeintlich unparteiischen Florenz die Signoria an. Die Florentiner Kommissäre ergriffen die Partei der „Weißen", unter denen sich Nachkommen ehemaliger Ghibellinen befanden. Grund genug für die Schwarzen, sich den Interessen der florentinischen Donatipartei anzuschließen. Alsbald gingen die pistojesischen Parteinamen nach Florenz über: die Anhänger des Cerchi und des bestehenden Priorenregiments hießen fortan die Weißen, die mit Corso Donati Verschwornen und die äußersten Guelfen die Schwarzen. Die Gefahr wuchs mit jedem Tag. Schon im Winter von 1300 zu 1301 kam es zu neuen Straßenkämpfen; am 1. Mai 1301 versuchte wiederum eine Anzahl guelfischer Edelleute die Regierung zu stürzen. Dazu wußte man im Rathe der Prioren, daß Papst Bonifacius VIII., während er heuchlerische Friedensmahnungen an die Stadt erließ, den abenteuernden französischen Prinzen Karl von Valois, der mit Hülfe des heiligen Stuhls ein Fürstenthum in Italien suchte, zum „Vermittler" der toskanischen Wirren erlesen hatte. Man schickte eine Gesandtschaft an den Papst, die das gute Recht der Republik darlegen und die Unabhängigkeit von Florenz wahren sollte. Dante befand sich unter den Gesandten. Die Verhältnisse erschienen dem Scharfblickenden so trostlos, die Aussichten so dunkel, die Wohlmeinenden so unzulänglich, daß er sich zu dem stolzen Ausruf: „Wer soll gehen, wenn ich bleibe, wer

bleiben, wenn ich gehe?" hinreißen ließ. Es blieb inzwischen nichts übrig, als den Versuch zu machen. Während man die florentinische Gesandtschaft wochenlang in Rom zurückhielt, wurde der Schlag gegen die Stadt geführt. Karl von Valois rückte, nach einer Zusammenkunft mit Papst Bonifacius, in Siena ein und versammelte hier unter seinen Bannern die Guelfen, die „Schwarzen" von Florenz und anderen toskanischen Städten. Die am 15. Oktober ihr Amt antretenden Prioren, unter denen Dino Compagni, der Geschichtschreiber, der hervorragendste Mann war, zitterten vor dem unheilvollen Friedensstifter und wagten ihm doch den Eintritt nicht zu versagen. Sie forderten ihm einen Schwur ab, die Gesetze und Bräuche der Republik zu achten, den der Prinz um so unbedenklicher leistete, als er bereits entschlossen war, ihn demnächst zu brechen. Dem Einzug des „Friedensstifters", am 5. November 1301, folgten einige bange Wochen — die „Schwarzen" begannen ihr Haupt zu erheben und drängten sich an den abenteuernden Prinzen heran. Dino Compagni und die Prioren waren unablässig bemüht, den Zündstoff, der gleichsam auf allen Straßen lag, hinwegzuräumen. Von Stunde zu Stunde ward jetzt klarer, daß eine Katastrophe bevorstehe. Die Schwarzen und alles veränderungs- und beutelustige Gesindel, das sie an sich herangezogen hatten, forderten stürmisch vor der gesetzlichen Zeit eine neue Priorenwahl. Die Gesandten, die aus Rom zurückkehrten — ohne Dante, den man unter falschen Vorspiegelungen am päpstlichen Hof zurückhielt, um Florenz seiner Energie und Thatkraft während dieser schweren Tage zu berauben — überbrachten eine gleiche Forderung seitens des päpstlichen Hofs. Jetzt gaben die Prioren nach, vereitelten aber wiederum die Hoffnung der Schwarzen, ausschließlich ihre Parteihäupter in das Regiment der Republik einsetzen zu können. Der Vermittler versuchte eine plumpe Falle und lud die Prioren zu seiner Tafel, um sie hier entweder ermorden oder gefangen nehmen zu lassen. Sie waren klug genug, nur zur Hälfte der gefährlichen Ehre Folge zu leisten, während die andere Hälfte ihres Amts waltete. Schon wußte man, daß Corso Donati heimlich in Florenz verweile. Karl von Valois schwur noch, den gefährlichen Unruhstifter hängen zu lassen, wenn man seiner habhaft werde, als bereits der Kampf in den Straßen der Stadt begann. Die Weißen litten unter der ganzen Desorganisation einer Partei, die seit Wochen und Monaten fort und fort (wider ihr besseres

Wissen) nachgegeben hat. Sie wurden von den entschlossenen Anhängern Corso Donati's rasch besiegt, und die abermalige Verblendung der Prioren vollendete das Verderben aller Vertheidiger der Verfassung. Der Friedensstifter forderte als Geiseln die Häupter beider Parteien, behielt, als man sich diesem Ansinnen gefügt, die „Weißen" im Kerker und entließ alsbald die Schwarzen. Und nun begann mit dem öffentlichen Erscheinen Corso Donati's eine sechstägige Schlächterei und Plünderung in Florenz, in welcher sich der bis zum Wahnsinn erhitzte Parteihaß der Schwarzen endlich genügte. Karl von Valois, zu welchem die besiegten Weißen schutzflehend sich wandten, erpreßte von der Todesangst derselben große Summen und ließ im übrigen dem Morden und Rauben, der Entehrung der Frauen und allen Greueln freien Lauf. In einer Parteiversammlung der Schwarzen ward schließlich, als man sich an der Plünderung gesättigt, ein neuer Podestà erwählt und unter dessen Vorsitz eine Reihe von Verbannungsdekreten erlassen. Die Weißen, welche während der Schreckenstage entflohen oder die, wie Dante, zufällig abwesend gewesen waren, wurden „bei Strafe des Feuertods" auf Jahre aus der Stadt und dem Gebiete der Republik verwiesen.

Dante erhielt in Rom die Schreckenskunde, daß sein Haus zerstört, sein Dasein entwurzelt worden sei. Nichts blieb übrig, als sich nach der Sitte der Zeit den Verbannten hinzuzugesellen, welche die Hoffnung der Rückkehr festhielten, und durch einen kriegerischen Angriff auf Florenz die Stellung wieder zu erringen trachteten, die sie daheim im Besitz der Macht nicht hatten behaupten können. Die flüchtigen Weißen hatten sich in Siena, in Arezzo und Forli gesammelt; sie bildeten ein Heer und einen Rath, in welchen Dante Alighieri eintrat. In ihm war die Wandlung, welche jetzt viele seiner Mitverbannten zu durchleben hatten, schon längst vollbracht. Seit Jahren war es ihm unzweifelhaft, daß nur ein großer, weitgebietender weltlicher Herrscher den wüsten Parteikämpfen Italiens ein Ende bereiten könne. Im Sinn seiner Zeit und ihrer Ueberlieferungen konnte dieser Herrscher nur der römische Kaiser sein; man vermochte in Italien die Gleichgültigkeit des deutschen Albert nicht zu fassen und träumte in jedem Augenblick von einer Wiederaufnahme der Politik der Staufer. Dante war klar und selbständig genug, daß er gegenüber der Gleichgültigkeit der deutschen Könige an eine zweite Möglichkeit zu denken wagte: an die Erhebung eines der italienischen Häupter

der Ghibellinenpartei zur Kaiserwürde. Im Drang des Augenblicks freilich mußten seine Gesichtspunkte, seine Pläne und Hoffnungen wechseln. Ihm und den florentinischen Verbannten war die Heimkehr in die Arnostadt Hauptsache. Den kleinen Tyrannen und Stadthäuptern, welche den Weißen ihre Unterstützung liehen, kam es vielmehr darauf an, die Kräfte derselben für ihre nächsten Zwecke auszunutzen, als ihnen zur triumphirenden Rückkehr zu verhelfen. Da erfuhr Dante's stolze Seele, daß „die Treppen des Exils hart und steil sind und das Brod der Verbannung bitter schmeckt". Enttäuschungen und Erschütterungen folgten einander rasch. Die eigenen Genossen haderten mit dem überlegenen Mann, und einen einzigen kümmerlichen Trost fand er darin, daß sein Talent, sein Wissen ihm die Gunst einzelner hochstehenden Menschen erwarb, mit denen er auf seinen rastlosen Wanderungen zusammentraf.

An Heimkehr war nur mit den Waffen in der Hand zu denken. Wenn auch die Häupter der Schwarzen in Florenz sich unter einander zerfleischten, sie hatten unwiderruflich der Stadt ihre alte, völlig guelfische Parteirichtung aufs neue gegeben. So suchte Dante im Auftrag der Verbannten Hülfe an den kleinen Höfen Nord- und Mittelitaliens. Er warb um Bartolommeo della Scala, den Herrn Verona's, um Bernardino da Polenta von Ravenna, um Marcello Malaspina von Lucca. Aber im März 1303 blieben die Schwarzen in der Feldschlacht von Monte Accenico Sieger, in den folgenden Jahren verhinderten die Zwistigkeiten der Weißen jede größere Unternehmung. Das einzige Florenz zeigte sich jedem Bündnis gewachsen. In Dante's Seele mischte sich mit der tiefsten Sehnsucht nach der Heimat ein grollender Ingrimm. Seine von Haus aus herbe und bittere Natur verdüsterte sich mehr und mehr. Die Genossen seines Unglücks wußten mit der Reizbarkeit des gewaltigen Manns nicht immer zu rechnen. Er selbst verekelte sich an ihrer Thorheit und Oberflächlichkeit und begann darum seine eigenen Wege zu suchen. Er konnte sich weder über sein Unglück mit leichtem Lebensgenuß trösten (obschon er es an gelegentlichen Versuchen dazu nicht fehlen ließ), noch vermochte er völlig in den Plänen und Intriguen der Verbannten aufzugehen. Der Dichter in ihm hatte in und außer Florenz eine große Lebensaufgabe, von der nur wenige etwas ahnten. Während er durch Italien hin- und herzog, schuf er an jenem großen Gedicht weiter, dessen Plan er noch in der Vaterstadt gefaßt zu haben



scheint. Ursprünglich wohl aus dem Vorsatz erwachsen, der geliebten Beatrice ein Denkmal zu errichten, wie noch keinem Weibe zu theil geworden, hatte der Plan des großen Gedichts schon jetzt alle Erlebnisse Dante's in sich aufgenommen und sich zum Weltbild in seinem Sinn erweitert. Begreiflich genug, daß ihn oft ein sehnsüchtiges Ruheverlangen überkam, um sein Werk ausgestalten, abschließen zu können, und daß er anderseits wieder in Haß und Zorn gegen diejenigen aufflammte, die ihn aller Ruhe des Schaffens für immer beraubt hatten, gegen die Machthaber in der Vaterstadt.

Nicht alle Wanderungen und Ortswechsel Dante's in seinen Flüchtlingsjahren sind uns klar und völlig beglaubigt. 1305 lebte er in Bologna, 1306 in Padua, 1308 in Verona, 1309 in Lucca, im letztern Jahr zwar mit der Abfassung seines „Convito", einer prosaischen Erklärung zu vierzehn seiner abschriftlich viel verbreiteten Kanzonen, beschäftigt, aber mit allen Häuptern seiner Partei von neuer politischer Spannung und Hoffnung erfüllt. Im Mai 1308 war Kaiser Albrecht von seinem Neffen Johann von Schwaben und dessen Genossen ermordet worden; im folgenden Jahr ward Graf Heinrich von Lützelburg zum römischen König erwählt. Der Luxemburger, als deutscher Herrscher Heinrich VII., war der letzte Träger der deutschen Krone, in dem die mittelalterliche Kaiseridee lebendig wurde. Er faßte (irrgeleitet durch päpstliche Intriguen und falsche Rathgeber, aber beseelt von einem energischen Willen) den Vorsatz, wiederum der Kaiser des Abendlands zu sein und seine Rechte in Italien geltend zu machen. Die Reste der italienischen Ghibellinen und alle, die sich ihnen, wie Dante, neuerlich angeschlossen hatten, jauchzten auf bei der Kunde, daß wieder ein Kaiser über die Alpen steige. Es regte sich in allen Städten und an allen Höfen Italiens, Gesandtschaften strömten dem heranziehenden Heinrich VII. nach Lausanne entgegen; Dante's Briefe und Schriften (namentlich die während des Römerzugs entstehende Abhandlung „De Monarchia") sollten dem Ersehnten gleichsam den Weg bereiten. Zu priesterlichem Schwung erhob sich des Dichters politische Beredsamkeit. „Jetzt freue Dich, Italien, Du mitleidwerthes Land, bald wirst Du von der ganzen Welt beneidet werden, denn Dein Bräutigam, der die Freude der Welt und die Glorie Deines Volks ist, der frömmste Heinrich, der erlauchte Cäsar, beeilt sich, zu Deiner Hochzeit zu kommen. Trockne, o Schönste, Deine Thränen und thu ab die Spuren

Deiner Traurigkeit, denn er ist nahe, der Dich befreien wird aus dem Kerker der Bösen; er wird die bösen Verräther schlagen und sie verdammen mit der Schneide seines Schwerts und seinen Weinberg anderen Arbeitern verdingen, welche die Frucht der Gerechtigkeit verkaufen werden zur Zeit der Ernte. Aber wird er mit keinem Erbarmen haben? Gewiß, er wird allen verzeihen, die seine Gnade anrufen, denn er ist Cäsar, und seine Gnade fließt aus der Quelle der Barmherzigkeit."

Heinrich VII. stieg wirklich im Vollbewußtsein des Imperators über die Alpen. Den ghibellinischen Parteiführern, die ihn zur Rache an ihren Gegnern, zur Niederwerfung der guelfischen Trotzer, vor allen der Florentiner, drängten, ließ er merken, daß er sich ein Fürst über den Parteien dünke und die idealsten Vorstellungen vom göttlichen Schiedsrichteramt des Kaisers hege. Schlaue und politisch erfahrene Italiener sagten schon jetzt das Scheitern der Pläne des Luxemburgers voraus. Der phantastische Heinrich ließ sich durch ein Gaukelspiel von Unterwerfung und Hingebung täuschen, er übersah es, daß ihm die starren Guelfen, und namentlich Florenz, trotzte und hörte aus Dante's Mahnungen, rasch gegen diese Stadt zu ziehen, nur die Stimme des erbitterten Parteimanns, nicht auch die des erfahrenen Kenners der Zustände und Menschen Italiens heraus. Mit einer Art fanatischen Prophetenthums verkündete der Dichter, daß von der Unterwerfung von Florenz alles weitere abhänge. „Nicht im Po, nicht im Tiber letzt sich das Thier, die Fluten des Arno sind es, welche sein Schlund vergiftet. Weißt Du es nicht, daß sich diese Pest Florenz nennt? Das ist die Viper, welche sich gegen die Eingeweide ihrer Mutter wendet; das ist das räudige Schaf, welches mit seiner Ansteckung die Herde des Herrn vergiftet!"

Dante's Worte verhallten nicht völlig ungehört, aber sie wurden zu spät beachtet. Erst als Heinrich VII. beinahe zwei Jahre mit fruchtlosen Kämpfen in Oberitalien verloren, entschloß er sich 1312 zur Achtserklärung gegen Florenz, das der Herd des Widerstands gegen ihn war. Und auch dann brach er nicht, wie ihm Dante und seine Genossen riethen, unmittelbar gegen die trotzige Arnostadt auf, sondern zog erst zur Kaiserkrönung nach Rom und dachte dann an die Unterwerfung der bedrohlichen Gegnerin. An der Belagerung von Florenz zerbrach sein Kaiserthum, sein Glaube an die eigene Mission und seine körperliche Kraft. Als er im Sommer von 1313 zum zweitenmal in Pisa ein Heer sammelte,



den und flüchtig vergehenden Hoffnungen anzusch
lebte er in Lucca; hier erfuhr er im Oktober 131
bannungsurtheil gegen ihn wiederholt in sein
bestätigt worden sei. Von hier aus erhob er
Stimme in den Angelegenheiten Italiens, indem e
Tode die Kardinäle beschwor, keinen neuen franz
wählen, und dem künftigen Papst zurief, wiederun
Sitz zu wählen, Mahnungen, die ebenso verhallte
er beim Erscheinen des Luxemburgers an diesen
gerichtet hatte. Noch einmal nahm der Verbannt
seinen Aufenthalt am Hof des Can Grande della
Verona und das veronesische Gebiet beherrschte.
Begeisterung anderer Ghibellinen für den tapfern
ten Fürsten theilte, welchen Heinrich VII. zum k
in Italien ernannt hatte, ist nicht völlig erwiese
auch Dante in der „Göttlichen Komödie" seine Da
Schutz und die Wohlthaten des großen Ghibel
ausspricht. Allerdings lassen sich verschiedene
des Dante'schen Gedichts nur auf Can Grande
Hoffnung aber, daß der Fürst von Verona den S
herbeiführen werde, hat Dante nur einige Zeit
können. Jedenfalls stand er noch mit so ungebeu
Trotz inmitten widriger Verhältnisse, daß er das
Zahlung einer Geldsumme und öffentliche Buß
zur heiß ersehnten Heimkehr nach Florenz zu erl

Fern sei es einem Mann, der der Gerechtigkeit dient, denen sein Geld zu zahlen, die ihn die Ungerechtigkeit erleiden ließen. Das, mein Vater, ist nicht der Weg, in die Vaterstadt zurückzukehren. Möge ein anderer Weg von Euch oder anderen gefunden werden, der sich mit Dante's Ruhm und Ehre verträgt, den werde ich betreten und zwar nicht säumigen Schrittes. Und wenn sich kein anderer findet, um in Florenz einzuziehen, so werde ich niemals in Florenz einziehen. Und wie? Werde ich nicht überall, wo es auch sei, das Licht der Sonne und der Gestirne schauen? Werde ich nicht überall unter dem Himmel der süßesten Wahrheit nachsinnen können, ohne mich meines Ruhms zu entkleiden und, mit Schande bedeckt, dem florentinischen Volk mich auszuliefern? Auch Brod wird mir nicht fehlen."

In diesen an einen florentinischen Geistlichen gerichteten Zeilen steht der ganze Dante vor uns: stolz, starr, vom vollen Bewußtsein seines Werths getragen und zu dieser Zeit schon klar darüber, daß nicht seine politische, sondern seine poetische Thätigkeit, sein Suchen der süßesten Wahrheit seinen wahren Ruhm ausmache. Es weht uns gleichsam ein Hauch aus den Gesängen des „Paradieses" entgegen, mit denen der Dichter ebendamals beschäftigt gewesen sein muß. Mehr und mehr trat sein großes Werk in den Vordergrund seines Thuns und Lassens. Die Sehnsucht, dasselbe zu vollenden, gebot ihm, neuer Parteithätigkeit, neuen kriegerischen Verwickelungen aus dem Weg zu gehen. Bald muß er Verona wieder verlassen haben, und eine Zeitlang sind seine Schritte vom Dunkel umhüllt, so daß sich manche Sage dieser Jahre bemächtigen konnte. Gewiß wissen wir jedoch, daß er vor 1320 das letzte Asyl, das ihm vergönnt war, aufgesucht hatte, um hier den dritten Theil seines großen Gedichts zu Ende zu führen.

In frischer Jugendzeit war der Dichter durch eine innige Freundschaft mit Bernardino von Polenta, dem Fürsten oder Oberhaupt von Ravenna, und dem Bruder jener schönen Francesca Malatesta von Rimini verbunden gewesen, deren Liebestragödie durch den fünften Gesang der Dante'schen „Hölle" unsterblich geworden ist. Am Hof des Neffen von Bernardino und Francesca, des Guido Novello von Polenta, verbrachte Dante seine letzten Lebensjahre. Er stand insofern in Diensten des kleinen Herrschers, als er Gesandtschaften für denselben übernahm, unter anderem Guido's Angelegenheiten in Venedig ver-



trat. Doch blieb ihm freie Muße zu seinen Schöpfungen und Studien, und die letzten Jahre dieses unruhvollen Lebens waren darum vielleicht die glücklichsten desselben. Guido da Polenta ehrte sich, indem er seinen großen Gast ehrte und allen Wünschen desselben entgegenkam. Dante fand in Ravenna außer dem Fürsten einige Freunde und rief seine Familie nach dieser Stadt. Er schloß hier das große Werk seines Lebens ab und dachte selbst an neue poetische Entwürfe. Doch war ihm sein Ziel mit der Vollendung der „Göttlichen Komödie" gesetzt; fast unmittelbar nach derselben, am 14. September 1321 (im Alter von nur 56 Jahren), wurde er vom Tod entrafft. Guido da Polenta hielt ihm selbst die Grabrede; in Florenz mochte der Tod des ruhmreichen Verbannten die ersten Empfindungen erwecken, was man an ihm besessen und verloren habe. Wenige Jahrzehnte später errichtete die Vaterstadt des Dichters an ihrer Universität einen Lehrstuhl zur Erklärung der „Göttlichen Komödie" und versuchte die Leiche des größten ihrer Bürger, dem sie 19 Jahre hindurch ihre Thore verschlossen gehalten hatte, zurückzuerlangen. Dante hatte das Idiom seiner Vaterstadt mit seinem großen Werk für immer zur Schrift- und Kunstsprache Italiens erhoben.

Drittes Kapitel.

Die „Göttliche Komödie“.

Eine „Komödie“ hatte Dante in Erinnerung an die mittelalterlichen Mysterienspiele, die Erde, Himmel und Hölle vorzuführen pflegten, jene gewaltige Dichtung genannt, deren Anfänge und erste Entwürfe in seine Jugendzeit zurückreichen, deren Ausführung seinen Verbannungsjahren angehört. Die Bezeichnung „göttlich“ fügte die bewundernde Nachwelt hinzu, die selbst noch vor der Erfindung der Buchdruckerkunst das Werk in weiten Kreisen kennen lernte. So eng aber hängt diese „Komödie“ mit des Dichters Leben zusammen, daß es schwer ist, die Ereignisse dieses Lebens zu erzählen, ohne überall auf die Gesänge derselben hinzuweisen, und noch schwerer, den Inhalt der „Göttlichen Komödie“ darzustellen, ohne überall wieder an Dante's persönliche Geschicke zu gemahnen. Denn, indem Dante es unternahm, ein großes Bild der irdischen und außerirdischen Welt, wie er sie verstand und empfand, zu entrollen, geschah dies in der Form eines persönlichen Erlebnisses, einer gewaltigen subjektiven Vision — und so erhielt ein tiefsinniges, dunkel mystisches Gedicht eine fast dramatische Anlage, ein spannendes, fortreißendes Interesse, das namentlich im ersten und im zweiten Theil Hörer wie Leser mit einer viel leidenschaftlichern Antheilnahme erfüllen konnte, als einem Gedichte dieses Inhalts und Stils sonst zu erwachsen pflegt. Der Dichter aber erzählt, wenn wir ihm, unbeirrt von tausend Seitenblicken und Rückerinnerungen, von Gleichnissen und Reflexionen, durch Hölle, Fegefeuer und Paradies folgen, seinen mächtigen Traum mit der vollen Ueberzeugung des wahrhaft Geschauten und Erlebten.

In der Mitte seines Lebens, in seinem 35. Lebensjahr, in der Nacht vor dem Karfreitag des Jubeljahrs 1300, hat sich Dante Alighieri in einem finstern, wüsten und wild verwachsenen Wald

verirrt, welchem er vergebens zu entfliehen trachtet. Ueber der Thalschlucht ragt der sonnenhelle Berg der Rettung empor, den Dante vergebens zu erklimmen versucht. Wilde Thiere: der Panther, das Bild der Wollust, der Löwe, das Bild des politischen Kampfes, die Wölfin, das Bild der guelfischen Partei, verwehren ihm den Aufgang; schon stürzt er ermattet wieder zur Tiefe, als ihm in der höchsten Noth der Schatten eines Manns erscheint, der ihm „heiser dünkt vor langem Schweigen" und sich als der zu seiner Rettung gesandte Virgil enthüllt, der ihm verkündigt, daß er, um den Weg des Heils zu finden, ihm folgen müsse. Dante folgt in seiner Begeisterung für den römischen Poeten demselben nur allzugern; wie sie jedoch vom Morgen bis zum Abend gegangen, entsinkt dem Florentiner vor dem ungeheuren Beginnen der Muth, und Virgil muß ihm klar sagen, daß Beatrice Portinari aus den Gefilden der Seligen zur Vorhölle, „wo nicht Seligkeit, noch Pein ist", herabgestiegen sei, um das Werk von Dante's Rettung aus den Gefahren der Weltlust, des politischen Parteikampfs zu versuchen, und Virgil zu demselben abgesandt habe. Wie er den geliebten Namen vernimmt, erwacht Dante's Muth, und er folgt dem Pfad, der rauh hinabgeht, bis vor die dunkle Pforte der Hölle, über der die furchtbaren Worte prangen: „Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren" („Inferno", Gesang III). Virgil ermahnt seinen Schutzbefohlenen noch einmal zur Standhaftigkeit bei dem Ungeheuren, das er schauen und hören werde. Dann betreten sie den obersten Rand des Höllenschlunds, der sich trichterförmig hinabsenkt, und an dessen linker Seite die Wanderer fort und fort hinabsteigen. Hier begegnet ihnen zuerst das unabsehbare Heer derer, die (ein echt Dante'scher tiefsinniger Gedanke) „ohne Lob gelebt, wie ohne Schande". Sie verweilen diesseit des Acheron, während jenseits desselben die Helden, Weisen und Dichter des Alterthums ihr Geschick tragen müssen, vor der Erlösung gelebt zu haben. Das ist der Kreis, in dem Virgil für gewöhnlich verweilt, wo ewige Sehnsucht nach der Seligkeit die Schatten erfüllt, und wo Dante die große ketzerische Prophezeiung mehr andeutet als ausspricht, daß Gott die hier gebannten Guten noch erlösen werde, wie Christus, zur Hölle niederfahrend, einst Adam, Eva und die Patriarchen erlöst hat. Am Acheron harren zugleich unzählige Scharen Verdammter und mit der kühnen Mischung heidnischer und christlicher Mythologie, die er durch das ganze Gedicht festhält, läßt Dante den Fährmann Charon

als Fährmann der Verfluchten dienen. Sie werden in die tieferen Höllenkreise, wo nichts mehr leuchtet, hinabbefördert, dort hinab in den zweiten Kreis, wo Minos als Wächter des tiefern Höllenraums seinen Schweif im Kreise schlägt, um jedem einzelnen Sünder den Höllenkreis zuzuweisen, in den er gehört. Grollend und warnend läßt er den Mantuaner und den Florentiner an sich vorüber. Die Dichter stehen in dem dunklen Raum, wo ewige, nie unterbrochene Klagen wie Wogen an ihr Ohr herandröhnen, wo ein rasender, nie rastender Sturm, das Bild der Leidenschaft, die ungeheuren Scharen der Liebesünder von Ewigkeit zu Ewigkeit dahintreibt. Unter den Tausenden der Schatten, unter denen ihm Virgil Semiramis, Kleopatra und Helena, Achilles, Paris und Tristan zeigt, erkennt Dante sofort ein unseliges, von ihm im Leben geliebtes Paar, das sich noch in der Hölle innig aneinander schmiegt. Auf seinen Anruf weilen die Verdammten: Francesca da Rimini und ihr Geliebter, Paolo Malatesta von Rimini, der Bruder ihres Gemahls Gianciotto, welcher den Bruder und die treulose Gattin zugleich niedergestoßen. Indem sie ihr Geschick erzählen, bricht Dante in Mitleid und Schmerz ohnmächtig zusammen und muß erst Kraft sammeln, seinem Führer in den dritten Höllenkreis hinabzufolgen. Hier „rauscht der ew'ge, kalte, gottverfluchte Regen“ („Inferno“, Gesang VI), mit welchem die Schlemmer gestraft werden. Drastisch und realistisch wird geschildert, wie sich die Sünder, die ihres Leibes zu sehr gepflegt haben, durch den ekeln Koth und die herabrauschenden Wasser schleppen, bedroht und gehetzt vom Höllenhund Cerberus; hier begegnet Dante auch dem ersten Florentiner, Ciacco, mit dem er Gedanken über das Parteitreiben der Vaterstadt austauscht, und bei dem er nach anderen Florentinern forscht, die er dann im tiefern Grunde der Hölle findet. Im vierten Höllenkreis werden die Wanderer von Plutus, dem heidnischen Gott des Reichthums, angerufen und treffen demnächst auf die Scharen der verdammten Geizigen und Verschwender, die gleiche Strafe leiden. Sie, die beide ihr irdisches Pfund schnöd mißbraucht haben, trifft die gleiche Strafe: sie wälzen unter Geheul schweres Gewicht vor sich her und leiden doppelt durch den gegenseitigen verhaßten Anblick. Zum fünften Höllenkreis hinabgelangt, treffen Dante und Virgil auf den schwarzen, stinkenden Sumpf des Styx, in welchem sich die Zornigen einander hetzen und zerreißen. Der Styx umgibt die Höllenstadt Dis', deren Mauern von einer höllischen Leibwache, den



tausend mit Satan gefallenen Engeln, behütet werden, und die nur ein besonderer Bote des Himmels unseren Wanderern erschließen kann. Ueber den Kirchhof der Stadt wandelnd, erblicken sie flammende, halb offene Gräber, in denen die „Ketzer" büßen. Hier wird dem Dichter wieder eine Begegnung mit einem Helden seiner Vaterstadt zu theil: aus der feurigen Gruft erhebt sich beim Klang florentinischer Laute Farinata degli Uberti, der Führer der florentinischen Ghibellinen in der Schlacht an der Arbia, der große Patriot, welcher sich im Rath seiner siegreichen Partei allein der Zerstörung von Florenz widersetzt. Trotzig und verwegen erscheint er auch noch im Feuergrab — neben ihm büßt Cavalcante Cavalcanti, des Dichters Vater, der umsonst seinen Sohn an der Seite des befreundeten Dante zu erblicken hofft. Neben ihm auch Kaiser Friedrich II., der große Hohenstaufe, Kardinal Ottavio Ubaldini und andere von der Kirche Geächtete; auch Papst Anastasius II. schmachtet als „Ketzer" im Feuergraben. Beim Hinabsteigen in den siebenten Kreis erläutert Virgil, daß derselbe in drei verschiedenen Zonen die Sünder, welche Gewalt gegen den Nächsten, gegen sich selbst oder gegen Gott geübt haben, umfasse. Und so trifft denn Dante, nachdem er den Minotaur, den Wächter des Kreises, glücklich hinter sich hat, in einer wilden, schauerlichen Schlucht, die er dem Bergsturz an der trientinischen Etsch vergleicht („Inferno", Gesang XII) und durch welche blutige Wasser rauschen, die Tyrannen, Mörder und Räuber an. Alexander von Pherä und Dionysios von Syrakus, Ezzelino da Romano und Obizzo von Este, Attila und Pyrrhus neben toskanischen Straßenräubern, wie Rinier von Corneto und Rinier Pazzo, erscheinen in Blut getaucht. Aus der Schlucht treten die Höllenwanderer in einen knorrigen, rauhen und düstern Wald, den die Harpyien umflattern, und in dessen Stämmen die Selbstmörder eingeschlossen sind, deren Klagelaute Dante vernimmt, ohne sie zu erblicken. Dem edelsten unter ihnen, Peter von Vinea, dem Kanzler Friedrichs II., widmet der Dichter eine wehmüthige Erinnerung und läßt ihn die furchtbare Anklage gegen den römischen Hof, „die Metze, die von Cäsars Thron nie läßt den buhlerischen Blick" („Inferno", Gesang XIII), schleudern, daß seine Künste den Argwohn des Kaisers gegen den stets getreuen Kanzler wachgerufen hätten. Jenseit des Selbstmörderwalds dehnt sich dann die endlose Fläche eines öden, glühenden Sandfeldes aus, auf dem die Gotteslästerer, die Wucherer und die Sodomiten gestraft

werden. Die Gotteslästerer liegen rücklings im heißen Sand, während ein Feuerregen auf sie herabrauscht; die Wucherer sitzen kauernd auf der brennenden Fläche, die Sodomiten aber müssen ruhelos und rastlos die glühenden Dämme, die längs dieser Fläche sich hinziehen, auf- und abwandern. Mitten unter den letzteren erkennt Dante erschauernd die Gestalt seines theuren geliebten Lehrers Brunetto Latini, der ihm eröffnet, daß beinahe alle seine Mitsünder Geistliche sind, der sich sichtlich seines einstigen Schülers freut und ihn zum muthigen Ausharren in allen düsteren Schicksalen ermuthigt, die auch er ihm prophezeit. Rührend ist es, wie er zuletzt den „Thesaurus“, das Werk seines Fleißes auf Erden, dem Gedächtnis des Schülers empfiehlt und dann von dem brennenden Sandwirbel und der eigenen Unrast von der Seite des erschütterten Dichters hinweggetrieben wird. Ehe Dante dem Kreis dieser Sünder entfliehen kann, wird er noch von drei Florentinern angerufen, deren einer, Rusticucci, seinem bösen Weib die Schuld an seinen unnatürlichen Lastern zuschiebt, und die wiederum des Dichters Mitleid erwecken. Vom Rande des siebenten stürzt der Phlegeton brausend zum achten Kreis hinab; in den Abgrund desselben führt kein Weg hinab, und Virgil sieht sich gezwungen, ein geflügeltes Fabelwesen von unten heraufzurufen, um Eingang in die Hölle der Betrüger zu gewinnen. Er wirft den Strick des heiligen Franciscus, mit dem sich Dante umgürtet hat, hinab und alsbald rauscht ein Ungethüm, halb Mensch, halb Schlange, empor, welches die Wanderer hinabträgt und sie im Abgrund niedersetzt. Vor Dante's Blicken verengert sich der Höllentrichter mehr und mehr, schwarze Felsen umringen ihn und bilden einen Gürtel zum letzten Schachte der Hölle. Der Gürtel selbst theilt sich wieder in zehn tiefe Gräben; Felsen führen als Brücken von einem zum andern, Brücken, über welche Virgil und der Dichter schreiten. Von den Bewohnern der Gräben kann keiner den seinen verlassen; in jedem wird eine andere und schlimmere Art der Betrüger gestraft, in jedem erblickt Dante neue, unerhörte, nie erträumte Bilder. Die Verführer und Kuppler, die den Reigen eröffnen, werden von gehörnten Teufeln gehetzt und gepeitscht — eine tolle, ewige Jagd! Die Schmeichler und die Buhlerinnen stecken in einem ekeln Sumpf aus Menschenkoth. Im nächsten Graben trifft der Dichter die Priester, die heilige Aemter er- oder verschachert haben, — sie sind in enge Löcher, den Kopf nach unten, die Sohlen brennend, gleichsam eingemauert.

Unter der großen Zahl der Simonistischen Sünder nimmt Dante Papst Nikolaus III. aus dem römischen Haus der Orsini wahr: er hält die Löcher für seine Nachfolger Bonifacius VIII. und Clemens V. schon bereit. Hier ist es, wo der Dichter an die Stelle des Mitleids, des Schauders, der ihn bisher erfüllt, ghibellinischen Hohn und seinen ganzen Ingrimm über das Verderben der Kirche treten läßt, wo er nicht Konstantins Taufe, sondern seine Schenkung verflucht, die der Kirche jene Reichthümer gegeben („Inferno", Gesang XIX). Im folgenden Graben büßen die Zauberer, denen der Hals umgedreht ist. In der Gesellschaft der Wahrsager Tiresias und Kalchas erscheinen hier Michel Scotto, Guido Bonatti und der Schuster Asdente von Parma, dem es zu spät leid ist, Pech und Leder mit der Magie vertauscht zu haben. Ueber die Felsenbrücken geht es immer tiefer am Rande des Schlimmkastens (Malebolge) hinab: der nächste Spalt gemahnt Dante fast an das Arsenal zu Venedig, er flutet voll zähen, siedenden Pechs, dessen Blasen der Dichter in der Dunkelheit aufquellen sieht. Die emporzuckenden Sünder werden von Teufeln mit großen Gabeln in das Pech zurückgetrieben, und Dante muß sich vor den „Grausekatzen" verbergen, bis Virgil diesen Söhnen und Dienern der Hölle den Zweck seiner Sendung und der Wanderung des Florentiners klar gemacht hat. In dem Pech sieden die ungetreuen weltlichen Beamten — drastischer aber als ihre Schilderung ist die der Gesellschaft von Teufeln, welche die Sünder in das Pech stoßen, wie „der Koch den Küchenjungen das Fleisch in die Mitte des Kessels untertauchen läßt" („Inferno", Gesang XXI) und zuletzt für Dante und Virgil eine Art Geleit zum nächsten Höllengraben hinab bilden. Es ist, als ob den Dichter, je tiefer er in die Nacht des ewigen Elends und der unsühnbaren Sünden eindringt, selbst eine Art teuflischen Humors überkomme. Den Ring, den er jetzt erreicht, bevölkern die Heuchler, die in schweren metallenen Kutten, von außen Gold, von innen Blei, durch ihren Höllengraben langsamen Schrittes wallen — und selbst in der Hölle noch mit scheinheiligem Augenniederschlag heucheln, während ihre Qual durch das Bewußtsein verstärkt wird, daß sie niemand mehr täuschen. Auch hier fehlt es nicht an bekannten Italienern, unter denen die Gaudentenbrüder Loderingo und Catalano hervorragen. Noch tiefer als die Heuchler stehen die Diebe — die in eigenthümlicher Weise gestraft werden. In ihrem Graben wimmelt es von Schlangen,

deren Bissen sie beständig erliegen, um beständig wieder aufzustehen. Mit Grausen und wachsendem Entsetzen nimmt Dante im Heer der Diebe den Kirchenräuber Vanni Fucci von Pistoja wahr, für dessen Raub andere gefoltert und hingerichtet worden waren; dann erkennt er die Angehörigen edler florentinischen Familien, Cianfa Donati, Agnello Brunelleschi, Buoso Donati, Puccio de' Galigai und Guercio Cavalcante — einer um den andern verwandelt sich zur Schlange, vergiftet den andern, erscheint in der Gestalt des andern, und jeden Augenblick kann sich das grause Spiel erneuern: die Diebe, denen auf Erden kein Eigenthum heilig gewesen, sind in der Hölle ihrer eigenen Gestalt nicht sicher! Den Dieben folgen abwärts die bösen Rathgeber, welche in Flammen eingehüllt sind. Virgil zeigt unter ihnen Odysseus und Diomedes, die beide in einer doppelköpfigen Flamme brennen; zu einer persönlichen Begegnung kommt es nur mit dem Grafen Guido von Montefeltro, einem alten, trotzigen Ghibellinenhäuptling, der sich am Ende mit der Kirche ausgesöhnt und nachdem er die Kutte des heiligen Franciscus genommen, durch Papst Bonifacius VIII., den er dafür vor Dante's Ohren in der Hölle verflucht, zu einem schlimmen Rathschlage gegen die römischen Colonna verleitet worden war. Der alte Held, der aus der Flamme spricht, ist der erste und einzige aller Höllenbewohner, der Dante's Wiederkehr zur Erde bezweifelt und sich dafür um so unumwundener äußert. — Im nächsten Graben wird die Scene noch grausiger: des Dichters Blick trifft auf Blutlachen, zerfetzte Glieder; alle Sünder, die hier büßen, werden fort und fort, so oft sie den Umlauf in ihrem Kreis wieder beginnen, vom scharfen Schwert der Teufel zerspalten; — es sind die Zwietrachtstifter, die an sich die Wirkung ihres irdischen Thuns erfahren. Neben Mohammed und Fra Dolcino, dem Sektenstifter, neben Curio, der Cäsar zum Bürgerkrieg gehetzt, und dem Troubadour Bertrand de Born, der den Prinzen Johann von England gegen den eigenen Vater, König Heinrich, empört, fehlt es auch hier Dante nicht an Männern seiner Stadt und seiner Zeit, die sich mit Zwietrachtstiftung den neunten Graben des achten Höllenkreises errungen haben. Im letzten Graben des Schlimmkastens endlich begegnen die Unterweltswanderer den Fälschern, die mit den Künsten des Friedens gefrevelt haben; sie büßen mit ekelhaften Krankheiten ihre Sünden; Dante wird es beim Blick in diesen Spalt des Höllentrichters zu Muth, als seien in den Spitälern des Chiana-

thals die Seuchen der Maremma und Sardiniens beisammen („Inferno", Gesang XXIX). Der Dichter wird Zeuge einer wüsten Schlägerei zwischen dem Falschmünzer Meister Adam von Brescia und dem Griechen Sinon, der die Trojaner überredet, das unheilbringende hölzerne Pferd in ihre Stadt zu ziehen, und lauscht dem Zwiste des Höllenpöbels mit so großem Interesse, daß er sich eine Strafpredigt Virgils zuzieht, der ihn daran mahnt, daß selbst das Zuschauen bei solcher Scene entehre.

Jetzt endlich sind die beiden Dichter am äußersten Rande des letzten Höllenschlunds, des neunten Kreises, angelangt — wo die Giganten Nimrod, Antäus, Briareus angekettet liegen. Antäus trägt sie auf seinen Armen hinab zum Cocytus, zur Eishölle, die im ewigen furchtbaren Frost liegt, und in der die äußersten und nichtswürdigsten Sünder eingefroren büßen. „Nicht die Donau in Oesterreich, nicht der Tanais im grauen Norden" starren so in Eis, wie dieser Höllenschlund, aus dem die blau gefrorenen Schatten auftauchen, ja aufschreien, wenn Dante's eilender Fuß ihre unseligen Häupter bedroht. Mit den Bruder- und Vatermördern, die den ersten Theil der Eishölle „Caina" bewohnen, leiden hier die Verräther, und die furchtbaren Strafen, die Dante an zahlreichen Landsleuten vollziehen sieht, sprechen deutlich sein Bewußtsein aus, daß der Verrath das schwärzeste Laster seines Volks sei. Eine ganze Reihe schnöder Verräther, unter ihnen Bocca degli Abbati, der einst die florentinischen Guelfen an die Ghibellinen, Boso von Doaria, der die Ghibellinen an die Guelfen verrathen, zeigt sich mit klappernden Zähnen, mit Thränen, die augenblicklich zu Eis gefrieren. Der Dichter glaubt sich hier völlig von Mitleid frei und erstarrt doch beinahe selbst zu Eis, als er plötzlich in einem Eisgrab zwei Sünder gewahrt, deren einer den Schädel des andern erfaßt hat und „wie ins Brod der Hungrige hineinbeißt, so packt der obere jenen mit den Zähnen, wo das Gehirn dem Nacken sich verbindet" („Inferno", Gesang XXXII). Auf die Beschwörung Dante's erfährt er, daß der eine, dessen Haupt dem andern zum höllischen Fraß dient, Erzbischof Ruggiero dei Ubaldini von Pisa, der andere Graf Ugolino della Gherardesca ist, welchen der verrätherische Priester mit Söhnen und Enkeln 1289 in einem Thurm der Gualandi verhungern ließ. Nicht mit Unrecht hat hier Goethe das äußerste erkannt, was Dante gewagt und vollbracht habe. „Die wenigen Terzinen in welche Dante den Hungertod Ugolino's und seiner Kinder ein-

schließt, gehören mit zu dem Höchsten, was die Dichtkunst hervorgebracht hat: denn eben diese Enge, dieser Lakonismus, dies Verstummen bringt uns den Thurm, den Hunger und die starre Verzweiflung vor die Seele." Noch erschüttert von der hier angeschauten furchtbaren Erinnerung an die grausigste Episode seiner Jugenderlebnisse, wird Dante eine neue entsetzliche Offenbarung: er trifft auf Branca Doria, den Machthaber Genua's, den er auf Erden in der Fülle seiner Macht und seines Glanzes leben weiß und nun gleichwohl im Eisgrab der Verräther erblickt. Der Verfluchte ertheilt ihm die Auskunft, daß die Seele jedes, der einen furchtbaren Verrath begangen, zur Stelle in den neunten Höllenkreis versetzt wird, während in seinem Leib auf Erden ein Teufel einhergeht, bis auch der Leib der sündigen Seele folgt. Da hält sich Dante berechtigt, dem Bösewicht, dem er versprochen die Augen vom Eis zu befreien, sein Wort zu brechen. Virgil scheint dies zu billigen, er ruft Dante nun zum Schauen des letzten Ungeheuren: des Kaisers dieses Schreckensreichs, des in den Mittelpunkt der Erde herabgestürzten Lucifer, auf. Seine windmühlengleichen Flügel schlagen beständig und bringen die erstarrende Kälte des untersten Höllenraums hervor; seine drei Häupter erheben sich schreckvoll, jedes anders gefärbt, aus der letzten Spitze des Trichters der Giudecca. Im mittlern Maul zermalmt der Fürst der Hölle von Ewigkeit zu Ewigkeiten Judas Ischariot, den Verräther am Erlöser, rechts und links aber Brutus und Cassius, die Mörder Cäsars, in dem Dante den ersten geheiligten Kaiser Roms verehrt. Damit sind die Schrecken der Hölle erschöpft — Virgil denkt an die Rückkehr. Aber nicht denselben grausigen Weg läßt er Dante zurücklegen; am Körper des Satans entlang, durch eine schmale Schlucht, drehen sie sich zu den Antipoden; bald erweitet, bald erhellt sichs über ihnen, die Dichter steigen empor, bis über ihnen das Licht der Sterne erglänzt und sie am Meeresstrand und am Fuß des Reinigungsbergs (Purgatorio) stehen.

Mit dem ersten Gesang des „Purgatorio" (nur uneigentlich mit „Fegefeuer" zu übersetzen) hebt der zweite Theil der großen Dante'schen Dichtung an. Sobald er aus den Todesklüften heraustritt und „den ganzen Morgenhimmel im Glanze lachen sieht" („Purgatorio", Gesang I) wird ihm freier und leichter zu Muth. Bald erblickt er einen ehrwürdigen Greis, der am Fuß des Reinigungsbergs als Wächter verweilt, in dem er Cato von Utica

verehrt, und dem er von Virgil mit den Worten empfohlen wird, daß auch Dante nach Freiheit strebe, „deren Werth am besten versteht, der ihretwegen das Leben aufgab". Der tugendhafte Heide, der die Pforten der christlichen Bußstätte hütet, läßt darauf Virgil mit seinem Begleiter den Reinigungsberg mit sieben Stufen emporsteigen. Hier dulden und harren die sündigen Seelen, die in Reue abgeschieden sind, der Erlösung und der Seligkeit gewiß, und darum ergeben die ihnen auferlegte Buße tragend. Unter den Seelen, die den Berg umkreisen, bis die Fürbitte ihrer Angehörigen ihnen den Aufgang zur Pforte des Heils verstattet, wird Dante von König Manfred, dem Sohn Kaiser Friedrichs II., angesprochen, der ihm eine Botschaft an seine Tochter, Königin Constanza von Aragonien, anvertraut und ihr verkünden läßt, daß er nicht in der Hölle, sondern, der ewigen Seligkeit harrend, am Fuß des Reinigungsbergs weile. Indeß Virgil durch die Bilder einer Buße, die ihm selbst nicht gegönnt ist, hindurchschreitet, theilt Dante die Buße wie die Hoffnungen der sich läuternden Seelen. An der eigentlichen Pforte schreibt der Cherub, der sie hütet, mit der Spitze des Schwerts sieben P (Peccata) auf die Stirn des Wanderers. Und indem sie die einzelnen Kreise des Bergs, stets höher empor, durchmessen, empfindet Dante, daß der Aufgang, anfänglich schwer und steil, immer leichter und leichter wird. Im ersten Kreis des Reinigungsbergs wandeln die Stolzen und Hochmüthigen, zu Boden gedrückt vom Gewicht mächtiger Lasten. Schwer fällt es Dante auf die Seele, daß auch er den Stolz zu büßen hat, und indem er sich im Gespräch mit Oderisi klar wird, wie eitel der Ruhm der menschlichen Begabung sei, wie man einst Cimabue gerühmt habe und jetzt nur Giotto als Maler rühme, wie sein eigener Ruhm nach tausend Jahren kaum größer sein werde, als wäre er als Säugling gestorben, da beugt auch er das Haupt und geht neben der beladenen Seele „in gleicher Haltung, wie im Joch die Stiere" („Purgatorio", Gesang XII). Auf der zweiten Stufe büßen die Neidischen mit geschlossenen Augen, einer den andern stützend. Zu der dritten Stufe gelangen Virgil und Dante durch einen dichten Rauch, der ihnen das Sehen verwehrt, in dem die auf Erden Zornigen ihre Sünden beweinen, und in dem auch Dante seine Thränen vergießen muß, bevor ihm unter dem Ruf: „Selig sind die Friedfertigen", vergönnt wird, eine höhere Stufe zu betreten. Mit den Trägen kreist er um den Berg ohne Stillstand und Ruhe.



Die Geizigen und die Verschwender liegen, das Antlitz auf den Boden gestreckt, und keiner vermag seiner Buße zu entrinnen oder sie zu kürzen, bevor der göttlichen Gerechtigkeit volles Genüge gethan ist. Denn, wie die büßende Seele, der Schatten des römischen Dichters Statius, von dem Dante annimmt, daß er unter der Regierung Domitians Christ geworden sei, den beiden Wanderern erläutert, die göttliche Gerechtigkeit flößt auf dem Reinigungsberg „die Lust an der Qual, wie einst am Sünd'gen ein“ („Purgatorio“, Gesang XXI). Im sechsten Kreis, wo ihnen eine Stimme gebietet, sich der Früchte eines reich beschwerten Baums völlig zu enthalten, erkennt Dante einen Florentiner, Messer Forese, im Zug abgemagerter, hohläugiger Schatten und erfährt von ihm, daß hier die Schlemmer und Trinker ihre Sünden mit den Qualen des Hungers und Durstes büßen. Messer Forese kann es übrigens nicht unterlassen, indem er die Treue und die Gebete seiner Wittwe Nella rühmt, eine gewaltige Strafpredigt gegen die schamlosen Frauen seiner Vaterstadt vernehmen zu lassen, die selbst geistliche Strafen nicht abhalten „die Brüste bis zu den Warzen unverdeckt zu zeigen“ („Purgatorio“, Gesang XXIII). Unter den hungernden und durstenden Schatten erkennt Dante den Erzbischof von Ravenna, Bonifazio Fieschi, und den Marchese Rigogliosi von Forli, der, so lang er auf Erden zechen konnte, sich niemals gesättigt fühlte. Auf der siebenten Stufe des Reinigungsbergs lodern dann Flammen, in denen die Seelen der Wollüstigen wandeln, um durch sie geläutert zu werden. Nachdem Dante durch den feurigen Kreis hindurchgeschritten, löscht der Engel des Herrn auch das siebente P von seiner Stirn und er wird jenseits mit dem Ruf: „Kommt zu mir, die mein Vater hat gesegnet!“ bewillkommt. Als er und Virgil die Höhe des Reinigungsbergs beinahe erreicht haben, ist es eben Nacht geworden und jeder der Wanderer erkiest sich eine Felsstufe zum Bett. Im Traum erscheinen Dante Lea und Rahel als Bilder der thätigen und beschaulichen Seligkeit und schwellen sein Verlangen, vollends emporzusteigen. Mit der Morgenfrühe geleitet ihn Virgil noch bis auf die letzte Stufe der hohen Felstreppe, während Dante mit jedem Schritt seine Kraft wie seine Sehnsucht wachsen fühlt. Dann richtet Virgil die Blicke auf ihn, sagt ihm, daß der Dichter dahin gelangt sei, wo sein, des Richterlösten, Blick nicht weiter reiche. Jetzt sei Dante's Wille „frei, gesund und richtig“, er möge im Sonnenlicht unter den Kräutern, Blumen und Sträuchen ausruhen

oder wandeln „bis freudig Dir die schönen Augen erscheinen, die mich weinend zu Dir sandten" („Purgatorio", Gesang XXVII). Und nun betritt denn Dante zum erstenmal seit der irdischen Wildnis, aus der ihn der römische Dichter errettet, den lebensfrischen Gotteswald und durchwandelt die Fluren, denen Duft entströmt. Er weilt jetzt im Paradies, das ursprünglich der Menschheit gegeben war, bevor sie es durch Sünde verlor, ein Paradies, das jeder Einzelne nur durch Buße zurückgewinnen kann. Wonnetrunken und ahnungsschauernd wandelt er am Ufer eines heiligen Flusses weiteren Wundern und Seligkeiten entgegen. Er hört die Gesänge der Entsündigten, die gleich ihm auf den reinen Höhen des Bergs, am himmlischen Lethefluß wandeln; er sieht auf einer Wolke von Blumen, die über ihm niederfallen, die Gestalt des holden Weibes nahen, die seine Retterin geworden ist. Im Kranz von Oelzweigen über dem weißen Schleier, im purpurrothen Gewand mit grünem Mantel, wie er die Tochter der Portinari an hohen Festtagen in Florenz erschaut, senkt sich Beatrice aus den Höhen der Seligen zum Paradies des Reinigungsbergs nieder. Erschüttert, keines Wortes mächtig, hört er die geliebte Stimme, die er seit Jahren nicht vernommen, die streng seinen Namen nennt und ihm noch einmal sein Leben vor Augen stellt, das ihn dem Untergang nahe geführt. In heißen Thränenfluten löst sich Dante's Erstarrung; er wird, durch das Untertauchen im Lethe entsündigt, zu den Füßen Beatrice's geleitet. Er löscht den zehnjährigen Durst nach ihrem Antlitz so tief an ihrem „heiligen Lächeln", daß die seligen Frauen, die ihn in die Lethelflut getaucht und zu Beatrice gebracht haben, ihm zurufen müssen „nicht allzu stier!" („Purgatorio", Gesang XXXII). Entsündigt und in so seliger Vergessenheit seines irdischen Thuns und Treibens, daß er der himmlischen Führerin sagt, er fühle sein Gewissen ihr gegenüber rein, wandelt der Dichter an der Seite Beatrice's, die nun nicht mehr die Jugendgeliebte, die seine himmlische Schwester ist, bereit, ihn vor den Thron Gottes zu führen, wie sie am Thron Gottes für ihn gebetet hat. Dante aber fühlt sich an ihrer Seite, verjüngt, wie Pflanzen durch junge Blätter, rein und bereit zum Aufschwung nach den Sternen!

Mit dem Entschluß, Beatrice durch die Himmel zu folgen, beginnt der dritte und letzte Theil der großen Dichtung: „Das Paradies." Wie der Pfeil von der Bogensehne schnellt, werden Beatrice und Dante durch die Räume des Himmels getragen, Räume,

die, dem System des Ptolemäos entsprechend, in neun Sphären getheilt erscheinen. Die Scene wird natürlich immer visionärer, traumhafter; Dante selbst versteht die dunkle Sprache Beatrice's nicht mehr, und sie erwidert ihm, es sei recht, daß er mit seinem irdischen Sinn nicht klar höre und sehe, er möge in das Geheimnis Gottes eindringen und werde zum Staunen ob der hohen Wunder nicht mehr Anlaß haben, als er staune, wenn der Bach den Berg herabfließe! Sie ist ganz Klarheit, Licht und Seligkeit, von hier an allerdings mehr ein Sinnbild des Glaubens selbst, mehr die Gestalt der Theologie, als die edle Florentinerin, welcher der jugendliche Dichter sein Herz hingegeben. Dante erreicht mit ihr die erste Sphäre, die des Mondes, von den Seelen bewohnt, welche auf Erden durch die Gewalt anderer in der Erfüllung ihrer Pflichten und Gelübde gehemmt worden sind. Hier begegnet Dante der Jugendfreundin Picarda Donati, nach der er schon auf dem Reinigungsberg geforscht, die „gottverlobte Jungfrau" gewesen und von ihrer Familie zur Ehe gezwungen worden war. An sie richtet Dante die tieferwogene Frage, ob die seligen Bewohner der ersten Himmelssphäre nicht nach höheren verlangen. Lächelnd wird ihm die Antwort, daß die Seligkeit Ruhe sei und in „der Liebe die Kraft liege, nur das zu begehren, was wir haben. Wie wir vertheilt von Stufe zu Stufe sind, gefällts dem ganzen Reich" („Paradiso", Gesang III). In dieser Lehre, der Dante seine irdischen Zweifel innerlich entgegensetzt, befestigt ihn die Rede Beatrice's, die sie an ihn richtet, während sie mit ihm von der Sphäre des Mondes zu der des Merkur enteilt, welche die thätigen Seligen bewohnen, die ihr Leben mit guten Werken erfüllt haben. Die bereiteste Auskunft über Art und Wesen dieser Seligen gibt dem Dichter der große Kaiser Justinianus, auf den ein Theil der byzantinischen Lobgeschwätzigkeit seiner Hofgeschichtschreiber übergegangen scheint. Als sich Dante und Beatrice weiter erheben, merkt der erstere an der „vermehrten Schönheit seiner Herrin", daß sie im Bereich des Venusplaneten sind. Diese Sphäre bewohnen die Seligen, die sich von der irdischen Liebe zur Liebe Gottes erhoben haben; ihnen zunächst, in der Sphäre der Sonne, die großen Kirchenlehrer und Kirchenväter, die Asketen und frommen Ordensgründer, unter denen Dante die seiner eigenen Zeit zunächst Stehenden, Franciscus von Assisi und Thomas von Aquino, besonders hervorhebt. Ihre Seelen erscheinen bis zu der Zeit, wo sie nach der Verkündigung der Auferstehung mit dem „heiligen verklärten Fleisch"

bekleidet werden sollen, als strahlende Lichter; aus ihrem Gesang heraus erkennt Dante „die Sehnsucht nach ihren todten Leibern und auch denen der Väter, Mütter und der anderen, die sie geliebt, bevor sie ew'ge Flammen waren" („Paradiso", Gesang XIV). In solcher Verzückung schwebt Dante an der Hand seiner Führerin durch die weiteren Himmelssphären, daß er kaum gewahr wird, wenn sie aufwärts steigen und erst am rötheren Lichte des Mars erkennt, daß sie wieder eine Sphäre der Seligen erreicht haben. Hier verweilen alle Märtyrer und Kreuzfahrer, deren Blut für die christliche Heilswahrheit geflossen ist. Hier genießen neben Josua, Karl dem Großen und Roland auch Robert Guiscard und Gottfried von Bouillon, der Führer des ersten Kreuzzugs und Schützer des heiligen Grabes, ihre Seligkeit. Und hier ist es, wo Dante auch seinem Urahn, dem Florentiner Cacciaguida, begegnet, der mit Kaiser Konrad zum zweiten Kreuzzug ausgezogen und im Heiligen Land geblieben ist. Er rühmt seinem Nachkommen die goldenen Tage des einfachen Florenz, „das friedfertig, voller Mäßigkeit und schamhaft, nicht goldene Ketten kannte und nicht Kronen, nicht aufgeputzte Weiber und nicht Gürtel, die mehr, als die sie trägt, ins Auge fielen" („Paradiso", Gesang XV), und flammt in altflorentinischem Bürgerstolz über die Eindringlinge und Einwanderer in der Arnostadt auf: „Was zu der Zeit der Waffen fähig war, betrug ein Fünftel von denen, welche heutzutage dort leben, allein das Bürgerblut, das jetzt gemengt ist mit Campi, mit Fighine und Certaldo, war damals rein im kleinsten Handwerksmann". Aus der irdischen Empfindung, die mit der Mahnung an die irrende Vaterstadt und der Prophezeiung seines eigenen Schicksals erweckt wird, befreit Dante der Anblick seiner Herrin, die nicht mehr lächelt, weil sonst der Dichter gleich Semele zu Asche zusammensinken würde. Ihre Schönheit wird, die Stufen des Himmels empor, immer leuchtender und strahlender. In den Sphären des Jupiter und Saturn trifft Dante die Gerechten und Heiligen und vernimmt das gewaltige Geheimnis, daß „Gewalt erleidet durch lebendige Hoffnung und heiße Liebesglut das Himmelreich; denn sie besiegen auch den Willen Gottes" („Paradiso", Gesang XX). Unter den heilig Gesprochenen künden ihm Peter Damiani und Benedikt von Nursia ihre Anwesenheit an, und die Gegenwart des Sterblichen lenkt offenbar die Blicke der seligen Geister wieder zur Erde, denn St. Benedikt zürnt, daß keiner derer, die sich nach ihm nennen,

mehr die Sprossen der Himmelsleiter betreten mag; „meine Regel ist nur geblieben zur Papierverschwendung; es sind die Mauern, die einst Klöster waren, nun Räuberhöhlen, und der Mönche Kutten sind Säcke nun voll von verdorbnem Mehl!“ („Paradiso“, Gesang XXII). Aber unaufhaltsam führt ihn seine Begleiterin dem höchsten Geheimnis entgegen. Die sieben Sphären und die Erde, die unter ihm liegen, erscheinen jetzt schon so klein, daß sie den Dichter lächeln machen. Durch die endlosen unübersehbaren Chöre der Seligen, die zu Maria emporblicken und die Himmelskönigin preisend anrufen, trotz deren sich aber St. Petrus keineswegs versagt, den Dichter um sein Glaubensbekenntnis zu befragen, nahen sie dem Allerheiligsten. Dante zeigt sich ebenso bereit, „der innern Quelle Gewässer willig vor ihm auszuschütten“ („Paradiso“, Gesang XXIV), als sonst zu hören und andächtig zu staunen. St. Jacobus, dem er dann naht, prüft den Irdischen, der des Anblicks der Himmel gewürdigt ist in der Hoffnung, und als er auch diese Prüfung bestanden, umgibt ihn solcher Lichtglanz, daß sein Auge die holde Führerin und Herrin nicht mehr zu sehen vermag. Wieder einmal kommt ein irdischer Schrecken über ihn: „Entsetzt war meine Seele, als ich mich wandte, um nach Beatrice zu schauen“ („Paradiso“, Gesang XXV). Aber von der Flamme der Seele des heiligen Johannes erstrahlt ihm Trost; der „Adler Christi“ prüft ihn in der Liebe und läßt ihn dann Beatrice wieder erblicken. Noch vernimmt er die Stimme des Vaters des Menschengeschlechts, der „ersten Seele, die die Urkraft jemals geschaffen, liebend ihren Schöpfer“; dann hört er voller und voller die berauschenden Lobchöre aller Seligen, „die der Liebe und des Friedens lautres Leben führen“. Immer höher reißt ihn Beatrice, und die eigene Sehnsucht, die jetzt eins ist mit ihr, zum Empyreum, zum Feuerhimmel empor, daß ihn der Lichtstrom, der zwischen frühlingstrahlenden Ufern herabwallt, nicht mehr blendet. Wie er aber seine Augen in denselben taucht, wandelt sich „der Fluß zum Kreis“, und seine Augen schauen die letzte Herrlichkeit des Himmels. Der heilige Bernhard und Beatrice knieen am Thron Gottes nieder und erflehen die Vermittelung der Himmelskönigin für Dante; mit ihnen falten alle Seligen, die hier sichtbare Gestalt haben, die Hände, und Dante erhebt den Blick zum letzten höchsten Geheimnis. Er fühlt „am Ende alles Sehnens, des Verlangens Glut, wie sichs gebührt, erlöschen“, er sieht das ewige Urlicht „an Farbe dreifach, doch nur eines Um-

sangs" über sich kreisen; endlich schwindet ihm mit der Kraft der Phantasie die Kraft selbst des taumelnden mystischen Worts und ihn bewegt „die Liebe, die kreisen macht die Sonne wie die Sterne" („Paradiso", Gesang XXXIII).

Wie ein Traum, dessen Bilder anfänglich klar und scharf waren, dann ineinander fluten, in den zuletzt die Strahlen des Morgenlichts hineinfallen, so daß der Schläfer selbst nicht mehr weiß, was Wachen, was Traum war, endet die kühne Vision, die umsonst mit Worten und Zeichen über die irdische Vorstellungskraft hinausgestrebt hat. Selbst das Bild des Dichters, so deutlich, so sichtbar in den Schrecken der Hölle, auf den Stufen des Reinigungsbergs, ist zuletzt untergetaucht im Meer des Lichts, in der Flut geheimnisvoller Worte, mit denen er dies Licht zu deuten und festzuhalten suchte!

Viertes Kapitel.

Die Bedeutung der „Göttlichen Komödie“ und Dante's übrige Dichtungen.

Wie schon hervorgehoben, gewann Dante's großes Gedicht, obgleich 150 Jahre vor der Ausübung der Buchdruckerkunst in Italien vollendet, alsbald nach des Dichters Tod in den Handschriften eine gewisse Verbreitung. Seit der ersten Drucklegung (erste Drucke: „La commedia di D. A.“, Foligno 1472; Jesi 1472; Mantua 1472; älteste Florentiner Ausgabe von Cristoforo Landino, Florenz 1481; neueste beste Ausgaben: die von Bianchi, 7. Auflage, Florenz 1868, und die von Karl Witte, Berlin 1862) folgten sich unzählige Ausgaben und Neudrucke, so daß die Behauptung ausgesprochen werden konnte, Dante's Gedicht sei nächst der Heiligen Schrift das am häufigsten gedruckte Buch der Welt. Die Gewalt, der Tiefsinn und die künstlerische Ausführung des großen Werks mußten natürlich zunächst von den Geschlechtern bewundert werden, welche der in dem Gedichte dargelegten Anschauung der Welt und des Menschen noch nahe standen, in dem Volk, dem Dante Alighieri mit der „Göttlichen Komödie“ eine Literatursprache und den Anfang einer großen Nationalliteratur geschaffen hatte. Aber weit darüber hinaus und nunmehr seit einem halben Jahrtausend bethätigte und erneuerte Dante's Poesie ihre tiefen und weiten Wirkungen, die „Göttliche Komödie“ wurde wieder und wieder in alle Kultursprachen übertragen [1], und tausende von Erklärern und Erläu-

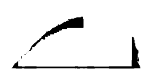
---

[1] Aelteste deutsche Uebertragung in Prosa von Bachenschwanz (Leipzig 1767—69); älteste Uebertragung einiger Bruchstücke in Versen von A. W. Schlegel (Schillers »Horen«, Tübingen 1795, 3., 4., 7. und 8. Stück); vollständige Uebertragungen von Philalethes (König Johann von Sachsen; Dresden 1839—48, 3 Bde., neueste Ausgabe Leipzig 1871); von K. Witte (Berlin 1865); von K. Bartsch (Leipzig 1877).

terern mühten und mühen sich, ihren offenkundigen wie ihren verborgenen Sinn zum Eigenthum der allgemeinen Bildung zu machen.

Denn die Eigenart des Dante'schen Hauptwerks hat es fast vom Tag seiner Entstehung an mit sich gebracht, daß es nicht unbefangen und rein als poetisches Kunstwerk genossen, in Geist und Gemüth aufgenommen werden konnte. Indem der Dichter neben der ungeheuren Fülle seiner Erlebnisse, Eindrücke und Empfindungen auch die ganze Summe des abstrakten Wissens seiner Zeit in das große Gedicht aufnahm, gab er demselben von vornherein neben der poetischen eine gelehrte Seite und machte die Deutung nothwendig. Da nun aber sein poetischer Genius, die überwiegende Phantasie ihn dazu gedrängt hatten, die in das Gedicht verwobenen bloßen Kenntnisse und Reflexionen möglichst in Fleisch und Blut, in Bilder umzuwandeln, so ergaben sich unzählige gedrängte, dunkle Stellen, verborgene Anspielungen, Andeutungen und Bezüge, so daß die Republik Florenz bereits 50 Jahre nach Dante's Tod Boccaccio zum Erklärer der geheimnisvollen Dichtung ernannte und den Reigen der Kommentatoren damit eröffnete. Zu den ursprünglichen Schwierigkeiten und Dunkelheiten des Gedichts traten für die nachfolgenden Generationen der Italiener sowohl als der übrigen Völker die Wirkungen der Zeit. Dante hatte in seine große dramatisch-epische Vision die ganze bekannte Geschichte seiner Zeit hereingezogen und tausend Dinge als allbekannt mit voller poetischer Unbefangenheit berührt, die im Lauf der Jahrzehnte und Jahrhunderte vergessen wurden. Hier öffnete sich ein neues ausgiebiges Feld für die Erklärer und Forscher, und so häufte sich um die „Göttliche Komödie" eine gewaltige Literatur, fast könnte man sagen, eine ganze Dante-Wissenschaft.

An sich ist es für den Dichter, der unmittelbar und lebendig wirken soll, niemals ein Glück, des Kommentators zu bedürfen; in Dante's Fall war und ist die Erläuterung unvermeidlich. Aber ein Irrthum wäre es, zu glauben, daß das große Werk der frischen poetischen Wirkung von vornherein entbehrt oder dieselbe unwiederbringlich verloren habe. Bis auf einen gewissen Punkt bringt die „Göttliche Komödie" noch heute, und wahrscheinlich für immer, den poetisch-künstlerischen Eindruck hervor, welcher das höchste Ziel ihres Schöpfers gewesen ist. Wer das Gedicht recht liest, sich in die Seele, in die Person Dante's, als



des Trägers eines ungeheuren und einzigen Geschicks, hinein versetzt, den Traum der Höllen- und Himmelfahrt des Florentiners als Erlebnis faßt, mit Dante zittert, leidet, büßt und beim Wiedererblicken Beatrice's selig aufjauchzt, über alle Deutung hinaus den wesentlichsten poetischen Kern der Dichtung bewahrend, der wird ohne Frage die vollsten Eindrücke empfangen. Am ehesten möglich ist dies in der That mit den beiden ersten Theilen der „Göttlichen Komödie", mit der „Hölle" und dem „Reinigungsberg", während im „Paradies" die Reflexion und das Ringen mit den Schatten der Mystik den ehern vorwärts schreitenden, den Leser mitreißenden Gang des Gedichts gehemmt und den lebendig-unmittelbaren Eindruck geschwächt haben.

Mühelos und noch ohne Erläuterung erschließt sich, wenn wir so den Dichter begleiten, auch der nächste Sinn des Gedichts, der schon über das unmittelbar vorgeführte Erlebnis hinausweist. Indem der Dichter den Zustand der Seelen nach dem Tode schildert, die Strafe der Sünden, die Belohnung der Tugend, die er geschaut haben will, reicher und knapper zumißt, will er der gesammten Menschheit, allem Menschenthun und -Treiben einen läuternden Spiegel vorhalten, den tiefern Sinn und Zweck des irdischen Daseins vorbilden. Der Weg, den Dante zurücklegt, ist ihm der nothwendige, der unvermeidliche Weg jedes Christen, der nicht in Sünden dahinfahren, der zum Frieden in der Erkenntnis des lebendigen Gottes gelangen will. Mit der Erkenntnis und dem Gefühl der eigenen Sündhaftigkeit, dem Erschrecken vor der Schwere der Verschuldung, über die Stufen der Buße hinweg, kann er allein zum ewigen Licht, zum Gefühl des Heils, des Friedens in der eigenen Seele führen. In diesem Sinn ist Dante der Repräsentant aller Christen, in diesem Sinn erscheint auch die allegorische Auslegung des großen Gedichts zulässig, nach welcher Beatrice nicht mehr die Jugendgeliebte des Dichters, das Ideal seines Lebens, sondern der gestaltgewordene, hingebende Glaube, die reine, nicht irrende Theologie ist, welche den suchenden, sehnenden Menschen unfehlbar zum Himmel geleitet. War, wie einige Kommentatoren annehmen, diese Allegorie die alleinige, ausschließende (übrigens völlig undichterische) Absicht des Dichters, so erwies sich sein poetisches Talent, sein künstlerischer Instinkt mächtiger als der didaktische Vorsatz. In ihrer Totalität wie in den vorzüglichsten ihrer Theile ist die „Göttliche Komödie" Gestalt, Anschauung, Schil-

derung, von unmittelbarer Leidenschaft und fortreißender Stimmung erfüllt, nur nebenher Allegorie, und die eigentliche Hoheit und Macht des Gedichts liegt in seinen erlebten, anschaulichen, nicht in seinen abstrakten Theilen.

Selbst die große historische Bedeutung des Werks wandelt sich zur poetischen erst im Geist und Wesen des Dichters. Indem Dante die Geschichte der Menschheit, soweit sie seine Zeit kannte und übersah, mit der Leidenschaft der persönlichen Theilnahme, des persönlichen Durchlebens erfaßte, indem in seinem Geist namentlich die Ereignisse der jüngsten Tage, die unmittelbar vor seiner Zeit und in seiner Zeit stattgefunden hatten, wieder auflebten und zu Fleisch und Blut, zu Theilen seines Lebens wurden, indem er die Geschicke seines Volks und seiner Vaterstadt wie persönliche Geschicke mit sich trug, verlieh er ihnen Glut, Leben, ergreifende Innerlichkeit für Mit- und Nachwelt. Wo er, bloß um sein Wissen zu zeigen, frostige historische Erinnerungen weckt, da liegt nicht seine Stärke, nicht der Werth des mächtigen Gedichts. Der Zusammenhang aber, in dem der persönliche und, wenn man so sagen will, der sittlich allgemeine Theil der „Göttlichen Komödie" mit dem historisch-politischen steht, ist klar genug.

Jedem Christen, also zunächst jedem Bewohner Italiens, ist der große Lebenszweck gesetzt, den Dante in der Geschichte seiner Höllenfahrt, seiner Buße und seines Aufsteigens zu Gott dichterisch dargestellt hat. Auf der Erde selbst soll die Entsündigung und Erhebung erfolgen — und die irdischen Bedingungen, unter denen der Mensch lebt, müssen dem großen Zweck entsprechen. Nicht allen kann es gegönnt sein wie dem einzelnen Dante, an der Hand des erhabenen Alterthums, das der Dichter der „Aeneïde" repräsentirt, an der Hand der Philosophie und mit tiefem, innerlichem Ringen den ungeheuren Widerspruch der Zeitverhältnisse zu überwinden. Da der Wille Gottes geschehen soll, müssen die irdischen Dinge nach Gottes Willen geordnet sein: die eine reine christliche Kirche, das eine weltherrschende römische Kaiserthum müssen der Menschheit walten. Und da nun Dante das Kaiserthum zur Vergangenheit entrückt sieht, die Kirche im tiefsten Verderben vorfindet, so klagt er um das Vergangene, so fordert er, daß die ungeheure Wirrnis der Welt, die irdisches wie ewiges Heil aller Einzelnen gefährdet, in der neuen Belebung, in der gegenseitigen friedlichen Förderung der großen

Weltgewalten geschlichtet werde, so stellt er den Frieden der Gottesstadt, der kampfzerrissenen Welt und vor allem dem zerklüfteten Italien gegenüber. Sein eigener ernster Wille ist, sich hoch über die Parteien zu erheben, sowie ihn selbst Gottes Wille auf Beatrice's Gebet über das gemeine Menschengeschick erhoben hat. Aber schrankenlos läßt er dem Haß gegen alle jene freien Lauf, die der kaiserlichen Majestät trotzen, die die Kirche, die Braut Christi, in irdischen Schlamm herabziehen, und ahnt selbst nicht, wie viel an diesem Haß die Erlebnisse des Parteimanns, des Ghibellinen, den das guelfische Florenz in das Elend der Verbannung hinausgestoßen, Antheil haben.

Je reicher (fast unübersehbar reich) die poetischen Elemente, die Einzelheiten der „Göttlichen Komödie“ sich drängen, um so bewunderungswürdiger erscheint die Kraft des Dichters, mit welcher er in seinem Erlebnis nicht nur den kunstvollen Plan, sondern die große Stimmungseinheit der Dichtung vollständig aufrecht erhält. Und je stärker Dante von den eigensten Anschauungen seiner Zeit abhängig blieb, welche keine Trennung der Theologie, der Philosophie und aller abstrakten Wissenschaft von den Aufgaben der Kunst kannte, ihre Vermischung für etwas Großes und Ersprießliches hielt, um so mächtiger wirkt die poetische Ursprünglichkeit in ihm, die schließlich über alle selbstbereiteten Hindernisse siegt.

Die „Göttliche Komödie“ steht auf der Schwelle zwischen Mittelalter und heraufdämmernder Neuzeit. Es war nicht Dante's Meinung, der Welt neue Ideale zu bieten; die alten, welche Jahrhunderte gegolten, bewußt und unbewußt Thun und Lassen der Menschen beherrscht hatten, sollten in neuem, höchstem Glanz, in ihrer ganzen ursprünglichen Reinheit, das tiefste Sehnen aller Besseren erweckend, vor Augen gestellt werden. Die mittelalterliche Eine katholische Kirche, die nicht Irrlehren, nicht Sekten duldet, das Eine Kaiserthum, das über Königen und Republiken, über Fürsten und Städten des Heils waltet, beide, als Abbild des göttlichen Weltregiments, wollte der Dichter seiner entarteten Zeit, seinem sich selbst zerfleischenden Volk als die rettenden Mächte zeigen. Aber indem er den Gedanken beider tief in sich aufnahm, sie in sich erneuerte, gewannen sie unwillkürlich eine andere, eine völlig neue Gestalt. Im Sinn seiner verwandelten Zeit, aus dem tiefsten Bedürfnis derselben heraus, stellt Dante seine Kirche, sein Kaiserthum hin. Ihm selbst viel-

leicht unbewußt, wird der allwaltende Kaiser der nationale König Italiens; nur Italien hat er im Auge, was jenseit der Alpen und des Rhône liegt, läßt er in nebliger, dämmernder Ferne; der Friedenbringer soll vor allem von der Lombardei bis Sicilien den Frieden und das Glück herstellen. Und so ist es keine tendenziöse Entstellung, wenn in Dante der erste Italiener verehrt wird. Ihm selbst völlig klar ist die Kirche und der Sitz Petri, der über den Völkern thronen soll, die gereinigte, entsühnte, die ursprüngliche Kirche. Und so haben wohl diejenigen unrecht, welche Dante seine Katholicität absprechen, ihn zu einem Vorkämpfer des Protestantismus machen wollen; er bekennt sich zu allen unterscheidenden Lehren der mittelalterlichen Kirche und würde den Gedanken eines dauernden Schisma nicht haben fassen können; aber kühn, trotzig und selbständig fordert er, daß die Kirche sich auf sich selbst besinne. Er trägt kein Bedenken, Päpste als verruchte Frevler in die Höllenkreise zu schleudern; er schreckt nicht vor ketzerischen Gedanken zurück; er versetzt den von der Kirche aufgegebenen Kaiser Heinrich VII. an den Thron des Paradieses und begrüßt den von der Kirche verfluchten König Manfred auf den Stufen des Reinigungsbergs in sicherer Erwartung der Seligkeit. Nicht der Autorität der Kirche allein, oder der bloßen Werkheiligkeit spricht der Dichter der „Göttlichen Komödie“ die Heiligung und Beseligung zu, an jeden einzelnen ergeht vielmehr nach Maßgabe seines geistigen Vermögens der Ruf, durch eigene innerliche Arbeit, durch Versenkung in Buße und sittliche Reinigung, das eigene Verhältnis zur Gottheit zu gewinnen.

Auch darin treten die neuen Ideale der Zeit zu Tage, daß Dante trotz seiner Lobpreisungen der goldenen Zeiten von Florenz in den Tagen Cacciaguida's, die werdenden Lebens- und Bildungsbedingungen seiner Zeit in sein Gedicht hereinzieht. Virgil ist bei ihm nicht mehr der mittelalterliche, der Zauberer Virgil (wenn auch gewiß ein Nachklang dieser Auffassung die Wahl seines „Vaters“ und Führers bestimmte), sondern das Alterthum selbst, als Vertreter einer Welt des Wissens, der klaren Erkenntnis, der schöpferischen Kunst. Die Italiener sollen sich als Nachkommen, als Erben der Römer fühlen; Dante gibt der Empfindung, welche nachmals das 14. und 15. Jahrhundert Italiens beherrschte, den ersten entscheidenden Ausdruck.

Die künstlerischen Ideale der modernen Zeit bildete Dante

nach doppelter Seite hin vor. Er wählt (der erste seines Volks) für ein großes, ein Leben in Anspruch nehmendes Werk die Vulgarsprache seiner toskanischen Heimat zum Mittel der Verlebendigung; er ist in der Gestaltung seines Stoffs ganz und gar individuell, den besseren Mustern und Meistern nachstrebend, von keinem eigentlich abhängig. Wenn da und dort versucht worden ist, die Visionen des Diakonus Alberich von Monte Cassino und ähnliche mittelalterliche Werke als „Vorbilder" Dante's hinzustellen, so hat man die unterscheidende dichterische Eigenthümlichkeit Dante's geflissentlich übersehen wollen. „Bei ihm deckt", wie ein Beurtheiler sagt, „der Ausdruck mit wunderbarer Meisterschaft überall den Sinn, ohne ein Zuwenig oder Zuviel; Wort und Bild stehen dem Dichter in ungeahntem Reichthum zu Gebote, aber immer ist der Wechsel nicht der Abwechselung wegen da. Nirgends treffen wir stereotype Vergleiche an, immer ist es die besondere Situation, die besondere Stimmung des jedesmaligen Augenblicks, welche Ausdruck und Form bedingt, und immer mit dem Gepräge der genialen Nothwendigkeit, welche jedes Belieben ausschließt, und jede andere Form unmöglich erscheinen läßt. Der Vorzug der Dante'schen Form ist dramatische Evidenz des Ausdrucks, die Wahrheit der Bilder, wie sie dem jedesmaligen Augenblick entsprechen. Es wird dadurch jeder der entschiedenen Situationen, in welche der Dichter uns führt, ein so individuelles Leben eingehaucht, daß der Leser mit seinem eigenen Herzen erlebt, was der Dichter mit dem seinigen gefühlt hat."

Auf der gewaltigen Subjektivität Dante Alighieri's vielmehr als auf der letzten und koncentrirtesten Wiedergabe der mittelalterlichen Weltvorstellung, beruht die Größe und die poetische Gewalt der „Göttlichen Komödie". Der Dichter hat von sich selbst gefühlt, daß seine menschliche, seine geistige Persönlichkeit nicht unmittelbar erfreuend wirken könne. „Wird meines Worts anfänglicher Geschmack auch lästig sein, so wird es, wenn verdaut, dem Hörer Lebensnahrung hinterlassen." Dante's Lebensanschauung ist bei all seinem Idealismus keine helle, lichte. Der Sohn eines dunklen, den Menschen Furchtbares auferlegenden Zeitalters, der in gewaltsamen Parteikämpfen, bei denen fortdauernd Ehre und Leben auf dem Spiel standen, emporgewachsen war, verleugnet sich schließlich in seiner Poesie nicht, so sehr er gestrebt und erfolgreich gerungen hat, sich mit dem besten Theil seines Geistes

über diese Zeit zu erheben. Von seinen eigenen bis auf unsere Tage ist die herbe Bitterkeit und die Starrheit seines Wesens hervorgehoben worden; der florentinische Geschichtschreiber Dino Compagni, sein Zeitgenosse, schilt ihn hart, gewaltthätig und hochmüthig; moderne Beurtheiler heben die Anmaßung seiner Weltrichterrolle, die feindselige Grausamkeit seiner Natur hervor, welche sich an den Qualen, die er seinen politischen Gegnern in der „Hölle" zumißt, förmlich weide und in ihrer angeblichen Gerechtigkeit die ungerechteste Anklage nicht scheue. Es darf dabei nicht vergessen werden, daß Dante, wie alle Menschen seiner Zeit, in den Erinnerungen und unter den unmittelbaren Eindrücken namenloser Greuel lebte. Das vorangehende Geschlecht hatte Ezzelino da Romano gesehen, welcher die Martern der langsam Hinzurichtenden auf 30—40 Tage auszudehnen wußte, und die Lebenden erfuhren jeden Tag Entsetzliches und Markerschütterndes. Der Widerschein davon ist in die Höllenschilderung Dante's übergegangen; sein Dürsten nach Gerechtigkeit entbehrt zu oft der Milde, sein politischer Haß reißt ihn über die Schranken der eigenen Erkenntnis und des edlern Vorsatzes hinaus, seine persönliche Düsterkeit färbt manches Bild dunkler, als es der Gegenstand erfordert. Daran aber ist nicht zu zweifeln, daß Dante's Seele rein von gemeiner Empfindung, sein menschliches Mitempfinden über das Maß seiner Zeit hinaus stark und warm war. Und auch das muß in Anschlag gebracht werden, daß sein Zorn und Groll nicht Gestürzte, am Boden Liegende traf, sondern den vom Erfolg, vom Glück und der Rache trunkenen Machthabern, den Siegern entgegentrat und sie an die göttliche Vergeltung und ein Maß der irdischen Dinge erinnerte. Wie finster, feindselig und hart uns Dante zu Zeiten erscheinen möge, so hat er doch die größte Zahl seiner Zeitgenossen auch in zarter und weicher Empfindung, im freudigen Verständnis der beglückendsten und edelsten Seiten des Lebens überragt, und gerade darum prägen sich die elegischen, die rührenden Momente der „Göttlichen Komödie" der Empfindung unvergeßlich ein.

Die große Dichtung des Dante ward in einer dem Geiste der italienischen Sprache, dem Klangreichthum derselben und der streng künstlerischen Neigung gleich entsprechenden Form durchgehend in Terzinen geschrieben. Die Symmetrie der Theile, das Gleichmaß zwischen den 33 Gesängen jedes der drei Hauptab-

schnitte (der 34. der „Hölle“ ist durch den das ganze Gedicht einleitenden 1. Gesang veranlaßt und motivirt), der gleichmäßige Schluß aller drei Theile, die Beziehungen, die wie wundersam verschlungene Fäden von einem Theil des Werks zum andern gehen, mögen auf eine berechnende Reflexion des Dichters zurückgeführt werden, obschon sie dem innern Zweck des Ganzen entsprechen und klare Uebersicht in die ungeheure, nach allen Seiten sich ausbreitende Stofffülle bringen. Völlig aber das Resultat der unmittelbaren poetischen Begabung ist die feine Durchbildung im einzelnen, in welcher sich der sprachschöpferische Genius Dante's offenbart. Die beinahe nachtwandlerische Sicherheit, mit welcher der Dichter die zartesten und die derbsten, die erhabensten wie die niedrigsten Bilder braucht, entspringt dem sichern Bewußtsein, daß die Einheit seines Stils nicht nur in der Einheit seiner Seele, sondern auch in der gleichmäßig sorgsamen Behandlung jedes Bruchtheils seines großen Werks gewahrt sei.

Sämmtliche übrigen Werke Dante's sind entweder vor der „Göttlichen Komödie“ oder während er an derselben dichtete, als momentane, von außen her gegebene Abziehungen entstanden. Für die poetische Bedeutung des Dichters innerhalb der italienischen Literatur, für das Verständnis seines Lebens, ja zum Theil selbst seines Hauptwerks, nimmt von allen übrigen Schriften „Das neue Leben“ (La Vita nuova. Aeltester Druck: Florenz 1576; neueste gute Ausgaben „La Vita nuova e il canzoniere di Dante“, herausgegeben von G. Giuliani, Florenz 1868; „La vita nuova“ von Witte, Leipzig 1876)[1] die stärkste Theilnahme in Anspruch. In ihr erzählt Dante im Stil seiner Zeit die Geschichte seiner Liebe zu Beatrice Portinari und flicht eine Reihe der Gedichte ein, welche sein kurzes, traumhaftes und doch so tief nachwirkendes Liebesleben schildern. Wenn Dante gleich anderen Dichtern seiner Zeit so offenbar von der provençalischen Minnedichtung ausgegangen war, daß er in früheren Kanzonen und Sonetten sich die Mischung der provençalischen und der toskanischen Sprache gestattete, daß er ganze Gedichte schrieb, in denen sich nur einzelne toskanische Zeilen finden, und die auch ihrem Gehalt nach ganz entschieden die spielenden, konventionellen Themen der ritterlichen Minnedichtung variiren, so bedient er sich in den Gedichten des „Neuen Lebens“

[1] Deutsch von K. Förster (Leipzig 1841); von R. Jacobson (Halle 1877). Mit anderen lyrischen Gedichten vereinigt in „Dante Alighieri's lyrische Gedichte“ von K. Krafft (Regensburg 1859).



ganz und durchaus der heimatlichen Sprache und stellt es durch den beigegebenen Kommentar völlig klar, aus welchen besonderen Anlässen die einzelnen Gedichte erwachsen sind. Gewiß tragen auch diese Gedichte noch den Stempel einer erst werdenden Lyrik. Die poetische Einkleidung des wahren Gefühls oder Erlebnisses gehört noch vielfach der Ueberlieferung an, die Naturlaute der tiefsten Empfindung brechen nur ganz vereinzelt hervor, die Züge des individuellen Lebens sind noch spärlich. Aber im Ganzen geht ein Hauch jugendlichen Entzückens an der Schönheit und wahren Schmerzes um den frühen Tod der Geliebten durch das „Neue Leben" hindurch und widerlegt die frostige allegorische Deutung, welche der Dichter nach der Sitte der Zeit später auch diesen Gedichten geben wollte.

Unter den sonstigen lyrischen Gedichten Dante's: Sonetten, Kanzonen, Balladen (Tanzreihen), verrathen einzelne ihren Ursprung aus einer spätern vorübergehenden leidenschaftlichen Neigung des Dichters. Zwischen konventionelle Huldigungen und Spiele mit poetischen Vorstellungen drängt sich auch in ihnen gelegentlich ein Bild, ein Zug, ein Ausdruck, der nur wirklichem Erlebnis seine Entstehung verdanken kann. Die Kanzonen: „An den Tod", „Der Kampf", „Die Grausame" sowie einzelne Sonette weisen die letztgedachten Vorzüge auf, während die viel kommentirten Kanzonen: „Galanterie", „Die drei Frauen", „Warnung an die Frauen vor der Männerwelt" und andere durchaus das Gepräge gekünstelter, spielender Scheinempfindung tragen.

Gegen das Jahr 1308 (nach anderen schon 1303) entwarf Dante die Anfänge einer Art von philosophischer Encyklopädie: „Das Gastmahl" („Il Convito"; ältester Druck 1490; neueste Ausgabe in den „Opere minori" von Fraticelli, Florenz 1856), in welcher er, an einige seiner bekannteren Gedichte anknüpfend, den außerordentlichen Umfang seines Wissens, die Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Kenntnisse zu erweisen trachtete. Zu diesem Zweck verstieg er sich zur Behauptung, daß er niemals eine wirkliche poetische Empfindung, eine Leidenschaft oder ein reelles Erlebnis in seinen Gedichten habe darstellen wollen. Da man Schriften in buchstäblichem, allegorischem, moralischem und anagogischem Sinn verstehen könne, macht Dante bei einigen seiner Kanzonen den Versuch, ihnen den buchstäblichen Sinn völlig abzusprechen und zu behaupten, daß er unter der edlen, anmuthigen jungen Dame, die ihn nach Bea-

trice's Tod zu trösten versucht, die Philosophie des Cicero und Boëthius gemeint habe, die seinem tiefen Schmerz lindernd zu Hülfe gekommen sei. Den Schlüssel zu dieser wunderlichen Verleugnung des Besten seiner Poesie bieten die Aeußerungen, daß das „Gastmahl“ ein Werk der Mannesjahre, gemessener, besonnener als das „Neue Leben“ erscheinen müsse. Er wolle das „Gastmahl“ in einem höhern Stil abfassen, der dem Werk einige Würde verleihe. Das Gefühl der Unsicherheit gegenüber angeblich ernsteren und höheren Dingen als die Kunst, ein Gefühl, welches nicht die antiken, nicht die mittelalterlichen Dichter gekannt hatten, sollte leider die moderne Poesie begleiten und blieb schon ihrem ersten großen Repräsentanten Dante nicht erspart.

Von Dante's rein prosaischen Schriften hatte vor allen seine Abhandlung über die Volkssprache Bedeutung, insofern sie eine Rechtfertigung seines Entschlusses unternimmt, das große Hauptwerk seines Lebens in einer Vulgarsprache abzufassen. Noch jetzt und eben wieder bedurfte es einer solchen Rechtfertigung, der Humanismus in seinen ersten Keimen schickte sich zur hochmüthigsten und befangensten Ueberschätzung der lateinischen Sprache an. Im Jahr 1320, als sich Dante zu Ravenna aufhielt, hatte er sich in einem Wechsel poetischer lateinischen Episteln gegen die Forderungen des Giovanni di Virgilio von Bologna zu vertheidigen, der ihm vorwarf, die erhabenen Dinge der Hölle und des Himmels in „der Sprache des Pöbels“ vorgetragen zu haben, während „das rohe, ungelehrte Volk“ sie doch nie verstehen werde, und ihn aufforderte, ein „würdiges“ Gedicht in lateinischer Sprache zu verfassen und die „Dichterkrönung“ zu erreichen. Dante antwortete ausweichend und ließ nur merken, daß er empfinde, wie Giovanni seinen Ruf als (lateinischer) Dichter mehr seinen im Studium durchwachten Nächten, als seiner ursprünglichen Begabung verdanke, und betonte im übrigen seine Sehnsucht in seiner ravennatischen Zurückgezogenheit sein großes italienisches Gedicht zu vollenden. Bei solchen Anschauungen war es natürlich, daß der Dichter der „Göttlichen Komödie“ für das Recht der italienischen Sprache beständig kämpfen mußte.

Dante's lateinische Schrift „De Monarchia“ (ältester Druck, Basel 1559; neueste Ausgabe von Karl Witte, Wien 1874) war die bedeutendste literarische Leistung des Neughibellinismus und, wie in seinem Lebensabriß schon hervorgehoben, durch das

Erscheinen Heinrichs VII., des Luxemburgers, in Italien und die neu erweckten Hoffnungen der kaiserlichen Partei veranlaßt. Sie hat für die allgemeine Literatur nur insofern Bedeutung, als aus ihr klar hervorgeht, wie tief der Kaisergedanke, der Kaisertraum mit Dante's ganzem Fühlen verwachsen war, und wie die Bitterkeit der dauernden Verbannung dem Dichter vielleicht einzig durch die Betrachtung gemildert wird, daß Florenz sein Boden nicht sein könne, so lange es in seinem guelfischen, antikaiserlichen Trotz verharre. Die Gesinnungen seiner Schrift wie seines fernern Lebens waren freilich die des einsamen Idealisten, nur daß Einsamkeit ihn wie alle vornehmen Naturen nicht schreckte. Hatte ihn doch sein Lehrer Brunetto Latini in der Hölle gesagt: „Dein Schicksal hat zur Ehre Dir beschieden, daß jede der Parteien nach Dir wird hungern; doch bleibe fern dem Maul dergleichen Weide!“ und hatte ihm sein Urahn Cacciaguida auf dem Stern des Mars zugerufen: „Zum Ruhm wird Dir gereichen, daß Du für Dich selbst Partei gebildet“!

Der höchste unvergänglichste Ruhm erwuchs ihm aus der Seelengröße, mit der unter allen Kämpfen, Mühen und Enttäuschungen seines Lebens, seinen geistigen Bestrebungen, dem Gedanken und der Ausführung seines großen Kunstwerks treu blieb. Und keine Zeit wird die Wahrheit der Grabschrift bestreiten, die ihm einer seiner ersten und größten Nachfolger im Gebiete der italienischen Dichtung (Boccaccio) schrieb: „Das war der Dante, der von Gott durch besondere Gnade unserer Welt beschieden wurde! Das war der Dante, welcher zuerst der Wiederkehr der aus Italien verbannten Musen den Weg eröffnen sollte. Durch ihn ward die Reinheit der florentinischen Mundart offenbar; durch ihn die Schönheit der Volkssprache nach festen Gesetzen geregelt; durch ihn, kann man sagen, die verstorbene Dichtung zu neuem Leben erweckt.“

Fünftes Kapitel.

Nachahmung und Nachwirkung Dante's.

Das Auftreten der ersten großen und selbständigen Persönlichkeit innerhalb der italienischen Literatur konnte natürlich von dem Augenblick an, wo man sich der Leistungen dieser Persönlichkeit bewußt wurde, nicht ohne Eindruck und Nachwirkung bleiben. Gleichwohl zeigte sich der unmittelbare Einfluß Dante's weit minder tiefgehend, als man nach der Bedeutung und geistigen Fülle seines Werks erwarten sollte. Beschränkt und einseitig im 14. Jahrhundert, verschwanden die Spuren der direkten und augenfälligen Nachwirkung Dante's im 15. beinahe völlig. Trotz des unbestrittenen Ruhms, den der Dichter der „Göttlichen Komödie" fortdauernd genoß, der scheuen Ehrfurcht, die traditionell vor ihm fortbestand, schlug niemand die Wege ein, die Dante gezeigt hatte. Gewiß war er eine jener großen Individualitäten gewesen, die in Jahrhunderten nur einmal auftreten, und deren eigenstes Dasein nicht nachgelebt werden kann. Aber ebenso fest stand anderseits, daß in Dante's geistigem Leben und in seinem Dichten große vorbildliche Elemente vorhanden waren, an denen die folgende Entwickelung der italienischen Literatur vorüberging, selbst wo sie sich freudig zu seinem Muster und Vorbild bekannte. Auch läßt sich keineswegs behaupten, daß er lediglich das Schicksal mancher gewaltigen Natur getheilt habe, die, im Wendepunkt zweier Zeiten stehend, nur mit einem Theil ihres Wesens den nachfolgenden Generationen verständlich bleibt, daß also gleichsam das stark mittelalterliche Element in Dante's Anschauung und Poesie bei Seite geschoben worden sei. Denn weder verschwanden alle Lebensmächte und Formen des Mittelalters im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts so rasch, daß es geradezu unmöglich gewesen wäre, sich geistig an diese Seite von Dante's Wesen anzuklammern, noch ist gerade der mystische und asketische

Bestandtheil der Dante'schen Dichtung ohne Nachahmung geblieben. Vor allem aber waren es doch die eigenartige Mischung der Natur und Bildung Dante's, der kühne und gewaltige poetische Realismus zahlreicher Theile seines großen Gedichts, das selbständige und nichtsweniger als mittelalterliche ethische Pathos seiner Seele, deren Einwirkungen sich die fortlebende italienische Literatur nur allzurasch entzog. Dafür pries man hier die christliche Heilswahrheit, dort die Alterthumswissenschaft des Dichters! Indem der siegende Humanismus späterer Tage Dante als einen seiner geistigen Väter ehrte, mußte er die „Göttliche Komödie" in seinem Sinn so umdeuten, als ob Virgil, nicht Dante, der eigentliche Held der großen dramatischen Vision sei!

De Sanctis charakterisirt die eigenartige Stellung, welche das große Gedicht schon im ersten Jahrhundert nach seiner Entstehung gewann, mit den scharfen Worten: es sei wenig gelesen, wenig verstanden, am wenigsten genossen, aber immer bewundert worden (Francesco de Sanctis, Storia della letteratura italiana. 2. Ausgabe, Neapel 1873, Bd. 1, S. 340). Trifft dies nicht unbedingt mit den überlieferten Thatsachen zusammen, so bleibt gewiß, daß die gewaltige Subjektivität Dante's von allen denen nicht gewürdigt war, welche die „Göttliche Komödie" als eine geistreiche, für jeden beliebigen didaktischen Inhalt nachzubildende Form ansahen. Bezeichnend genug griff man das konstruktive Moment der großen poetischen Vision und die Versform der Terzinen am raschesten auf und versuchte Seitenstücke zu derselben zu schaffen. Die Natur des Dante'schen Gedichts brachte es mit sich, daß es, äußerlich aufgefaßt, ebensowohl zum Muster für mystisch-visionäre Produkte dienen, als Vorbild für eine reale, mit nüchternem Wissen angefüllte Weltbetrachtung werden konnte.

Fast unheimlich berührt uns Erscheinung, Schicksal und Werk desjenigen Dichters, welcher der Zeit nach am nächsten an Dante sich anschloß und einen Wettkampf mit der „Commedia", die nun schon zur „Divina commedia" wurde, unternahm. Dies war Francesco Stabili, in der Regel nur als Cecco d'Ascoli bezeichnet, 1257 zu Ascoli in der Mark Ancona geboren, nach mannigfachen Schicksalen und Schicksalswechseln, in denen uns das unruhige Leben der italienischen Gelehrten des 15. Jahrhunderts gleichsam vorbildlich entgegentritt, auf dem Scheiterhaufen gestorben. Ein energischer Vielwisser, der namentlich mathematischen, medicinischen und naturwissenschaftlichen Stu-

dien sich hingab, war Cecco längere Zeit hindurch Leibarzt Papst Johanns XXII. zu Avignon, nachmals, schon gegen den Ausgang seines Lebens (um 1322—25), Professor an der Universität zu Bologna, wo unter anderen Petrarca zu seinen Schülern gehörte. Der gelehrte Arzt hatte sich nicht weit genug über sein Jahrhundert erhoben, um nicht neben der Mathematik und Philosophie Astrologie und Magie zu treiben und mit einer gewissen trotzigen Ueberzeugung, die sich fast wie eine Karikatur der Glaubenskraft des Mittelalters ausnimmt, den dunkeln Pfaden nachzugehen, auf die ihn diese Wissenschaften lockten. Vielleicht waren es seine astrologischen Künste, die ihm in seiner Jugend die Gönnerschaft auch des neapolitanischen Hofs erworben hatten und ihn lange Zeit hindurch gefürchtet und geehrt machten, ihm aber schließlich den Untergang bereiteten. Sein gewaltiges Selbstgefühl und eine Phantasie, die von Wirklichkeiten und Träumen in verworrener Weise erfüllt war, ließ ihn auch nach den Lorbeeren des Poeten ringen. So begann er sein großes, unvollendet gebliebenes Gedicht „L'Acerba“ (erster Druck: Venedig 1487), welches nach den mannigfaltigen Beziehungen zu Dante's „Commedia“ der letzten Lebenszeit des Ascolaners angehören muß. Eine kurze Charakteristik des in fünf Bücher getheilten, in Terzinen durchgeführten Werks ist fast unmöglich — die Töne, welche das visionär-didaktische Gedicht von der Ordnung der Himmel anschlägt, verrathen, daß der Astrolog und Philosoph Dante alles Mögliche abgelauscht hatte, nur nicht die Fähigkeit zu einer einheitlichen großen Komposition und einem geistigen Zusammenhalten der Einzelheiten. Das Ganze würde am ehesten als Lehrgedicht zu charakterisiren sein. An Dante, gegen den Cecco übrigens an mehr als einer Stelle seines Gedichts feindselig auftritt, und den er (der in astrologischen Hirngespinsten und den Wundern der Magie Lebende!) wegen seiner reichen Erfindung und Handlung einen Fabulisten und Phantasten schilt, erinnern einzig die mannigfachen persönlichen Bitterkeiten und die verdammenden politischen Prophezeiungen des Cecco'schen Gedichts. Seiner „schönen Mutter, der ascolanischen Erde“, bewahrt der Dichter zwar eine Art Anhänglichkeit, aber spart ihr kein Scheltwort wegen ihrer Laster und Sünden, unter denen der Undank gegen Francesco Stabili's Werth und Wissenschaft eine Hauptrolle spielt. Ingrimmiger, härter sind die Verwünschungen gegen Florenz, Pisa, Siena, gegen Bologna und alle Romagno-

len; aus den Gestirnen werden für Mailand, Cremona und Padua, überhaupt für alle Lombarden, die dem Ghibellinismus zuneigen und zur Empörung wider den heiligen Stuhl reif sind, schwere Strafgerichte prophezeit. Aber diese seine fanatisch guelfische Gesinnung hindert den Astrologen nicht, bittere, grollende Worte und düstere Prophezeiungen auch gegen das von König Robert von Anjou, einem Haupte der guelfischen Partei, beherrschte Reich von Neapel zu richten. Zwischen die politischen Kapitel und die moralischen Sentenzen über menschliche Eigenschaften, mit denen das Werk erfüllt ist, ragen die astrologischen Träume, die magischen Lehren des zauberglänbigen Meisters herein. Geheime Wissenschaft von der Gewalt über Luft- und Feuergeister, von Bannsprüchen und Liebestränken, von Mischung und Wandlung der Metalle, der ganze dunkle Apparat mittelalterlicher Welterkenntnis muß zur Stütze des Lehrgedichts dienen, das doch wiederum ganz im Sinn der Zeit von den Fragen über die Natur der Welten und der Gestirne zu denen von der heiligen Dreieinigkeit aufsteigt und im Wechsel einer mystischen Rhetorik und einzelner wahrhaft poetischen Bilder einen einheitlichen Eindruck nicht aufkommen läßt. Cecco's „Acerba" blieb unvollendet, weil das Schicksal, welches über Naturen seiner Art durch Jahrhunderte schwebte, ihn schließlich ereilt hatte. Er wurde, nachdem er schon früher zu Bologna, der Ketzerei und Zauberei verdächtig, zur Verantwortung gezogen worden war, nach der Erzählung des florentinischen Chronisten Villani im September 1327 zu Florenz (wohin er als Arzt und Astrolog des Herzogs von Kalabrien, des Sohns Roberts von Neapel, gegangen, aber mit dem „Regenten" der Republik bald zerfallen zu sein scheint) als Gotteslästerer und Zauberer öffentlich verbrannt. Wie es scheint, trug auch ein Parteiwechsel, der ihn von der guelfischen zur ghibellinischen Partei (damals der Kaiser Ludwigs des Bayern) führte, an dem Untergang des alten Gelehrten die Schuld. Angeklagt ward er auf Grund der Ketzereien in seinem Kommentar zur „Sphaera" des Johannes a Sacro — die Existenz seines noch unabgeschlossenen Gedichts mag gleichfalls mit in die Wagschale der Verurtheilung gefallen sein.

Nüchterner und minder tragisch, obschon auch er dem Parteifanatismus seiner Zeit und seiner Vaterstadt zum Opfer fiel, stellt sich Dante's Florentiner Landsmann Fazio degli Uberti (gest. 1367 zu Verona) dar, welcher die Dante'sche Beschreibung der

übersinnlichen Welt mit einer der irdischen sinnlichen zu ergänzen träumte. Einer alten Ghibellinenfamilie angehörig, deshalb ins Exil getrieben, suchte Fazio seinem großen Landsmanne nicht nur im Schicksal, sondern auch im Ruhm zu gleichen. Er schrieb daher sein „Dittamondo" (zuerst gedruckt Vincenza 1474 und Venedig 1501), eine Beschreibung von Italien, Griechenland und Asien, die leicht größern Werth für die Geschichte der neuern Geographie, als für die der neuern Poesie haben mag. Eine nach Solinus gearbeitete, zum Theil dürftige Beschreibung Italiens, Griechenlands und Asiens in Versen gab sich als Lehrgedicht aus und war sicher nicht dazu angethan, die Würdigung der echten Verdienste der „Göttlichen Komödie" fördern zu helfen.

Etwas höher stand der nächste namhafte Nachahmer Dante's, Federigo Frezzi, Dominikanermönch und zuletzt Bischof von Foligno, der während des großen Koncils zu Costnitz 1416 in der deutschen Reichsstadt starb. Sein großes Gedicht in Terzinen „Das Vierreich" („Quadriregio", zuerst gedruckt Peruscia 1481) wurde vermuthlich noch im 14. Jahrhundert beendet. Der Entwurf Frezzi's setzt völlig ins klare, daß auch er von Dante nur einige Aeußerlichkeiten, vor allem den Gedanken der Wanderung durch die vier Weltreiche, aufgefaßt hat. Während aber Dante's „Hölle" und bis zu einem gewissen Grad auch sein „Purgatorium" und „Paradies" eine Art gigantischer Realität haben und meist an irdische, wirklich geschaute Bilder anknüpfen, verliert sich der Vierreichpoet von vornherein in die Nebel der Allegorie. Seine vier Reiche, unter deren Einfluß das menschliche Dasein steht, und die der Mensch genauer zu kennen Ursache hat, sind das „Reich der Liebe" (des Gottes Cupido), das „Reich des Satans", das „Reich der Welt und der sieben Todsünden" und das „Reich der Tugend". Klingt dies schon hohl und abstrakt genug, so erscheint es noch viel abstrakter in der Ausführung, die ganz entschieden auf einen Einfluß der gleichzeitigen italienischen Mysterien- und Mirakelspiele hindeutet. Wie in diesen treten zwischen die einzelnen menschlichen Gestalten (Erinnerungen, zum Theil sehr dürftige Erinnerungen aus Geschichte und Mythologie) alle erdenklichen Laster, Tugenden und menschlichen Zustände; der Traum und der blinde Wahn, die Weisheit und der Fleiß, die Frömmigkeit und die Eintracht wandeln vor dem Auge des Dichters vorüber, werden aber keinem Leser sinnlich und deutlich. Die wachsende Einwirkung der humanistischen Studien macht sich in

der stärkern Betonung der antiken Mythologie geltend. „Satanasse" ist dem Bischof von Foligno schon gleichbedeutend mit „Pluto, dem König der Hölle"; an die Stelle Virgils ist Minerva selbst getreten, welche Frezzi durch das Höllenreich hindurchführt. Die Nachahmung Dante's steigert sich in diesem Abschnitte des Vierreichs bis zur direkten Nachbildung, in einzelnen Terzinen gelingt es Frezzi, selbst die Sprache des großen Florentiners derart zu treffen, daß man Dante zu hören meint, wenn nicht die hohle Rhetorik und die Inhaltslosigkeit der nächsten Verszeilen die Täuschung alsbald wieder beseitigten. Das Ganze ist ein schlagender Beweis für die Wahrheit der Behauptung, daß man bei aller Verehrung für den Dichter der „Göttlichen Komödie" weder das Größte und Beste seiner Natur, noch das eigenthümlichste künstlerische Verdienst seines Gedichts begriffen hatte.

Je weiter die Nachahmungen von der Zeit Dante's selbst entfernt sind, um so weniger haben sie Einfluß und Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Literatur. Es ist in dieser Beziehung gewiß charakteristisch, daß die nach Dante gedichteten didaktisch-poetischen Werke des 14. Jahrhunderts alsbald nach der Einführung der Buchdruckerkunst in Italien publicirt wurden, während einige spätere Produkte dieser Art, die den Anspruch erhoben, aus Dante's Schule zu stammen, ja Dante direkt zu übertreffen, in der Handschrift ziemlich unbeachtet liegen blieben. Unter diese Dichtungen gehört die „Stadt des Lebens" („Città di Vita"), des Florentiners Matteo Palmieri, eine Nachbildung, welche das Gedicht des Dante bis auf die drei Bücher und die hundert Gesänge nachahmt, wobei der überschießende hundertste Gesang, welcher bei Dante die Einleitung bildet, bei Palmieri am Schluß des Ganzen als die Verkündigung „vom seligen Leben" vorhanden ist. Den Gegensatz zu Dante findet Palmieri darin, daß er, nachdem er an die cumäische Sibylle die dunkeln Schicksalsfragen gerichtet: „Wo komme ich her; wo bin ich; wo soll ich hin?" die Seelen zunächst vom Sitz der Seligkeit über die Planeten hinweg die Wanderung zur Erde antreten läßt. Die alte Lehre vom ursprünglichen Abfall der Seelen von Gott soll hier dichterisch verwerthet werden. Die zur Erde gelangten Seelen haben nun den vollen freien Willen — kraft ihrer göttlichen Abstammung liegt der Drang zum seligen Leben in ihnen, kraft ihrer Wanderung zur Erde, auf der sie planetarische und elementare Eindrücke in sich aufgenommen haben, der Drang zur

Unseligkeit, zur Hölle. Palmieri schildert beide Wege: durch achtzehn Stationen leitet der Dämon (Engel) der Verführung die sündige Seele bis zum Centrum der Hölle; durch vier Kardinaltugenden, jede in drei Potenzen, steigt die Seele an der Hand eines guten Genius zum seligen Leben. Wenn wir diesen Plan des Gedichts übersehen und dazu die wundersame Einleitung, laut welcher Palmieri geradezu durch die Worte eines seligen Geistes im Traum aufgefordert sein will, sein Erkennen und Schauen in Versen zu besingen, wie Dante gethan, wobei Gott seiner Schwäche unmittelbar zu Hülfe kommen werde, vermögen wir schwer zu verstehen, inwiefern der „Città di Vita" eine besondere Bedeutung beigelegt worden sein kann. Aber es scheint, daß man in gewissen florentinischen Kreisen des 15. Jahrhunderts, in denen man die theologischen und humanistischen Studien zu verbinden suchte, der mühseligen Arbeit des Palmieri übertriebenes Lob zollte, und Marsilius Ficinus pries den Dichter als den specifisch theologischen. Was im kirchlichen Sinn ein Irrthum war: die Hinneigung zu den Lehren des Origenes und namentlich zu der Annahme, daß die Menschenseelen jenen Engeln angehörten, die bei der satanischen Empörung gegen Gott zwar nicht Lucifers Partei ergriffen, aber sich auch nicht zum Heer des Himmels geschart hätten, eine Annahme, welche Palmieri auf die oben gedachte Weise in seinem Gedicht ausgestaltet, mag ihm die erwähnte Theilnahme florentinischer Denker gesichert haben.

Feststehend ist es nach alledem, daß die eigentliche Nachwirkung Dante's zumeist in einer irrthümlichen, vom Kern seines poetischen Wesens und seines Verdienstes abliegenden Richtung stattfand. Hatte sich aber einmal die Vorstellung festgesetzt, daß der Dichter der „Göttlichen Komödie" von jedem nachgebildet werde, der in Terzinen irgend ein didaktisches, moralisches, philosophisches oder theologisches Thema behandle, so war es nur folgerecht, daß sich gerade bei wirklich poetischen Naturen nach und nach eine instinktive Abneigung gegen die Behandlung solcher Themen festsetzte. Wichtig aber ist, angesichts der Lobpreisungen einzelner Lehrgedichte im Dante'schen Stil, sich zu vergegenwärtigen wie früh innerhalb der neuern Dichtung der Grundirrthum auftaucht, der nachmals so vielen Genuß vereitelt, so viel Mißgriffe in der Beurtheilung künstlerischer Individualitäten und Schöpfungen verursacht hat: das Verdienst eines Dichters — außerhalb seines Verhältnisses zum Leben und seiner subjektiven



Anlage — im Stoff, in der Eintheilung und Gruppirung seines Gedichts, in seinem Versbau erkennen und finden zu wollen. Alle Dante-Nachahmer hatten ein gewisses Recht auf Bewunderung, sobald die „Göttliche Komödie" eben nur ein Lehrgedicht in Terzinen von der Eintheilung der Hölle, des Reinigungsbergs und des Paradieses war.

Ein Grund der rasch eintretenden Unmöglichkeit, den großen Florentiner wahrhaft zu begreifen, lag ohne Zweifel auch in der nationalen Seite seiner Poesie. Die Ideale der Italiener des 15. Jahrhunderts stimmten mit denen der Dante'schen Zeit nicht zusammen, das Kaiserthum, dem Dante gehuldigt, und das nationale Herrscherthum, das er zuletzt ersehnt hatte, fanden in der unmittelbar nachfolgenden Welt keinen Boden. Auch die politische Seite der Dante'schen Dichtung ward nur mißverstanden nachgeahmt. Fast kein Lehrgedicht im dantesken Stil, in welchem nicht der Poet seine Beschwerden über Städte, Landschaften, Fürsten und Privatpersonen oft in der stärksten Sprache vortrüge und Flüche über alles ausschüttete, was ihm mißfällt. Aber die einzige Berechtigung zu derartigen Ausbrüchen, die aus der Tiefe einer starken, unerschütterlichen Ueberzeugung, einer heißen Empfindung für das Wohl und Weh der Welt kommt, in der und mit der der Poet lebt, fehlte, wie so vieles andere, den äußerlichen Nachahmern Dante's. Ohne Frage hat es trotz alledem an jenen nachträglich kaum mehr erkennbaren Nachwirkungen nicht gemangelt, die vom großen Genius ausgehen müssen, die sich aber im Einzelnen kaum mehr erweisen lassen, da sie mit der Fülle anderer Lebenserscheinungen des 15. Jahrhunderts unlöslich verknüpft erscheinen.

Sechstes Kapitel.

Francesco Petrarca.

Mit Dante und seinen Genossen, den „Weißen", war auch der Rechtsgelehrte Petrarca aus Florenz verbannt worden, dem seine Gattin in der Verbannung zu Arezzo am 20. Juli 1304 seinen Sohn Francesco gebar. Nicht so völlig verarmt, wie andere Vertriebene (obwohl auch ihm von der Parteiregierung der „Schwarzen" ein Theil seines Vermögens konfiscirt worden war), blieb der ältere Petrarca um so mehr im Stande, seinem Sohn eine gute Erziehung geben zu lassen, als er Beziehungen zum päpstlichen Hof in Avignon hatte. Dorthin kam Petrarca in seinem neunten Jahr und wurde zunächst in der gleichfalls zum päpstlichen Gebiet gehörigen kleinen Stadt Carpentras durch einen toskanischen Lehrer Convenole aus Prato in Grammatik und Rhetorik (den Grundsäulen mittelalterlicher gelehrter Erziehung) unterrichtet. In den vier Jahren, die er bei ihm blieb, wandte er sich bereits dem für seine spätere Richtung so entscheidenden Studium Cicero's zu, mehr von seinem Vater als seinem Lehrer dazu angetrieben. 1319 bezog er dem Willen seines Vaters gemäß, der ihn den Rechtsstudien bestimmt hatte, die Rechtsschule zu Montpellier. Schon hier begann in dem Kampf zwischen einem von außen aufgenöthigten Beruf und innerer Neigung zu rein literarischen Studien die letztere zu siegen, so daß es zu jenen heftigen Scenen zwischen dem werdenden Dichter und seinem Vater kam, die in aller Literaturgeschichte wiederkehrend und typisch sind. Francesco setzte inzwischen die Rechtsstudien wie seine eigenen Studien der römischen Literatur zu Bologna, der berühmtesten Hochschule der Zeit, fort. Unter seinen dortigen Lehrern betrachteten einige die Alterthumswissenschaft als gute Förderung der Jurisprudenz, andere, wie der unglückliche Cecco von Ascoli, lenkten die Blicke Petrarca's auf völlig neue Gebiete



der Literatur. Jedenfalls wurde die bolognesische Studienzeit für den Jüngling entscheidend, und der Entschluß sich weiterhin nur den Studien und nicht der berufsmäßigen Ausübung der Rechtsgelehrsamkeit zu widmen, reifte in ihm. Er kehrte 1326, ein Lustrum nach Dante's Tode, zurück nach Avignon, reich an Kenntnissen, reich nach Verhältnis der Zeit an handschriftlichen Büchern, aber seit dem Tode seines Vaters nach mannigfachen Vermögensverlusten nur in einer sehr bescheidenen Lebenslage. Doch schloß er gleich im Beginn seines Aufenthalts in der Stadt der Päpste, die für sein Leben wichtige Verbindung mit der großen, römischen Familie der Colonna, deren geistliche Glieder dem päpstlichen Hof natürlich nach Avignon gefolgt waren. Da Petrarca ein Leben in freier Muße zu führen gedachte, waren ihm nach den Verhältnissen der Zeit einflußreiche Gönner unentbehrlich, und die Brüder Jacopo Colonna, der Bischof von Lombes und Cardinal Giovanni Colonna nahmen sich des viel versprechenden jungen Poeten und Gelehrten aufrichtig und nach Kräften an.

Petrarca verweilte noch nicht lange in Avignon, als er am 6. April 1327 in der Clarakirche jene erste Begegnung mit der „Laura" seiner Sonette und Kanzonen hatte, jener gefeierten und durch Jahrhunderte gerühmten Schönheit, „von der wir gleichwohl so wenig wissen, daß selbst starke Zweifel an der Existenz derselben laut geworden, Zweifel, die in dem bewußten Spiel des Dichters mit dieser Leidenschaft, in der fortwährenden Umdeutung des Namens der Geliebten zu den beiden gleichnamigen ‚Lorbeer' oder ‚Lorbeerkranz' (‚Laurea') in der Hinneigung vieler Sonette zu einem allegorischen Doppelsinn, ihre Rechtfertigung fanden." Auch der Versuch, welcher gemacht wurde, die Laura Petrarca's auf eine ganz bestimmte Persönlichkeit zu fixiren, darf nicht als völlig gelungen betrachtet werden. Danach habe Laura der edlen Familie de Noves angehört, sei 1307 zu Avignon geboren, 1325 an einen Edelmann Hugues de Sade verheirathet worden, dem sie elf Kinder geboren habe, und sei 1348 an der auch in Avignon auftretenden Pest gestorben. Mit diesen Angaben stimmen diejenigen Petrarca's, die in Briefen, Dialogen und Gedichten vielfach wiederholt sind, insoweit überein, daß der Dichter seine Geliebte als nur einige Jahre jünger, als er selbst sei, bezeichnet und das Todesjahr und die Todesursache gleichlautend angibt. Trotzdem bestehen andere Biographen Petrarca's,

welche die Existenz Madonna Laura's keineswegs in Zweifel ziehen, entschieden darauf, daß Laura de Sade nicht eine verheirathete Frau, sondern eine Jungfrau aus der genannten edlen Familie gewesen sei, welche zwar die Neigung des Dichters nicht unbedingt zurückgewiesen, aber seine Unbeständigkeit und den Bruch seiner Gelübde (Petrarca hatte, um zu geistlichen Pfründen berechtigt zu sein, die niederen Weihen genommen) scheuend, ihm entschieden ihre Hand verweigert habe. Für beide Anschauungen und Behauptungen lassen sich aus Petrarca's Werken gewisse Beweisstellen beibringen. Unzweifelhaft ist für uns nur das eine, daß der Dichter an der Leidenschaft, der Verehrung für Laura (allerdings mit einem starken Zusatz von Reflexion und jener phantastischen Willkür, welche die Seele der mittelalterlich ritterlichen Minne gewesen war), bis zu ihrem Tod und über denselben hinaus festhielt, daß ihn aber die ideale, hoffnungslose Neigung nicht hinderte, in Verhältnissen zu anderen Frauen, aus deren einem ihm seine mehr erwähnten, nachmals legitimirten Kinder, Francesca und Giovanni, geboren wurden, sinnliches Glück zu suchen. Petrarca zürnte zwar in seinen Gedichten und Briefen dem üppigen, frivolen Treiben des Hofs zu Avignon, scheint sich aber nach seinen eigenen Bekenntnissen gelegentlich tief in den bunten Strudel dieses Treibens getaucht zu haben.

Um sich Muße zu seinen Studien und Dichtungen zu sichern, nahm Petrarca bald nach seiner Rückkehr nach Avignon seinen Wohnsitz hauptsächlich im Thal von Vaucluse. Freilich war ihm Ruhe eigentlich nur auf gewisse Zeiten gegönnt, denn ununterbrochen trieb ihn der Drang nach Erweiterung seiner Weltkenntnis, nach frischen Lebenseindrücken, hervorragenden Bekanntschaften und vor allem auch nach unbekannten Handschriften zu größeren, lang dauernden Wanderungen. 1329 unternahm er durch die Schweiz und einen Theil Deutschlands eine Reise nach Lüttich, von der er scherzhaft berichtet, daß er in dieser guten Stadt wohl Bücher, aber nur mit Mühe Dinte gefunden habe, um zwei neuaufgefundene Reden des Cicero abschreiben zu können. 1330 begleitete er mit mehreren anderen Freunden den Bischof Colonna nach der Gascogne, wo er auf einem Landsitz am Abhang der Berge „einen göttergleichen Sommer, nach dem er in späteren Jahren der Erinnerung sehnsüchtig zurückseufzte, verlebte". 1333 begab er sich nach Paris und durchreiste einen Theil des westlichen Deutschland, in Aachen und Köln Verbindungen mit Freunden der



humanistischen Studien anknüpfend. Doch zog es ihn zumeist nach Italien. Seit seiner Studienzeit in Bologna, von wo aus er auch Venedig zuerst besucht hatte, fühlte er sich, trotz seiner Jugendzeit auf französischem Boden, seiner Verbindungen in Avignon, durchaus als Italiener und sehnte sich beständig nach dem Land jenseit der Berge. Es kann als einer der entschiedensten Beweise für die Existenz einer wirklichen Laura an den Ufern des Rhône angesehen werden, daß Petrarca fort und fort, trotz tausendfacher Bande, die ihn an Italien fesselten, nach Avignon und Vaucluse zurückkam, während er bald nach dem Tode Laura's seinen Wohnsitz dauernd in seinem eigentlichen Heimatland nahm. Zunächst stillte er den Durst nach demselben durch ausgedehnte Reisen und längern Aufenthalt in fast allen hervorragenden italienischen Städten. 1336 begab er sich über Marseille nach Rom, wo er von den Colonna's mit glänzender Gastfreundschaft aufgenommen wurde. Die ewige Stadt war eben damals auf einer so tiefen Stufe des Verfalls angekommen, daß Petrarca selbst, indem er sie bewunderte, sie doch als eine wüste Trümmerstätte bezeichnen mußte. Gleichwohl begann sie, trotz der Abwesenheit der Päpste, zerfleischt von den Kämpfen ihrer Adelsgeschlechter, herabgekommen und verödet, doch wiederum zum idealen Mittelpunkt Italiens emporzuwachsen. Dante's „Göttliche Komödie" mit ihrer Verherrlichung des kaiserlichen Rom, die neu erwachenden humanistischen Studien lenkten die Blicke erneut auf Rom. Petrarca's Briefe aus der Zeit seines ersten Aufenthalts betonen unablässig, daß Rom selbst in seinem Verfall größer und gewaltiger sei, als alles, was er gesehen habe.

Dies war die Sprache des Manns, der sich tief in die große Vergangenheit Roms versenkt hatte und eine Wiederbelebung derselben hoffte. Wohl hatten auch Dante und einzelne seiner Zeitgenossen ein ganz anderes Verhältnis zur römischen Dichtung und Literatur gewonnen, als die Gelehrten des Mittelalters; doch war Petrarca der erste „Humanist" im engern Sinn. Daß die Lektüre, das unablässige Studium der Schriften des Alterthums die Quelle aller höchsten Bildung, aller wahren Philosophie, Poesie und Beredsamkeit seien, daß die Geschichte und Philosophie ebenso wie die Literatur der antiken Welt mustergültig und vorbildlich für spätere Zeiten seien, daß an die Erkenntnis und einigermaßen werthvolle Nachbildung der großen Muster das ganze Leben gewendet werden müsse, daß aber

dafür dem wahrhaften Freunde dieser Studien eine ganz neue, vielfach größere und bessere Welt aufgehe, als die gegenwärtige — dies Glaubensbekenntnis hat zuerst Petrarca in sich gehegt, ihm mit Schriften, Briefen und unablässigen Bemühungen zahlreiche Jünger erworben. Seine Reisen, seine persönlichen Anknüpfungen nach allen Seiten galten zumeist der Ausbreitung und Förderung dieser Studien, die er im größten Sinn als eine allgemein menschliche, vor allen aber als eine nationale Angelegenheit ansah, und von denen er das Heil Italiens erwartete. Unablässig mühte er sich, die vergrabenen, vergessenen Handschriften des Alterthums ans Licht zu bringen und zu verbreiten; keine Anstrengung, keine Ausgabe scheute er für diesen Zweck. Und seine eigene literarische Thätigkeit glaubte er, um so viel höher anschlagen und werthen zu müssen, je mehr er sich für den größern Theil derselben der lateinischen Sprache bediente, die er, wenn nicht ciceronianisch, doch in der That mit Geist, Geschmack und großer Gewandtheit zu handhaben wußte. Petrarca nannte sich vorzugsweise einen Poeten, und die Nachwelt hat ihm wesentlich als Dichter Ruhm gezollt. Aber mit dieser Bezeichnung hatte er vor allem seine Studien der lateinischen Dichter, seine lateinischen Nachbildungen ihrer Meisterwerke im Auge. Wenn Petrarca die Poesie über alle Wissenschaften hinaus hochpries, für sie einen Platz unter den freien Künsten begehrte, ihr die stärksten Wirkungen auf die Bildung des Menschengeschlechts zusprach, so dachte er auch hier zunächst wieder an die lateinische Poesie, die er lehrte, zu der er anregte, nicht aber an die Dichtung, die ihm schließlich allein seine Unsterblichkeit sicherte.

Die Zeitgenossen, in denen die Stimmung für die Alterthumsstudien erweckt war und täglich wuchs, unter denen viele ihre Gunst zunächst lieber den Nachahmungen der antiken Dichtung als den Meisterwerken selbst zuwendeten, nahmen seine lateinischen Dichtungen, soweit er sie mittheilen mochte, mit einer Ehrfurcht und Begeisterung auf, die immer die Zeichen einer noch jungen Bewegung sind. Frühzeitig hatte Petrarca begonnen, lateinische poetische Episteln zu schreiben, welche nach den verschiedensten Seiten hin verbreitet wurden und seinen Ruf wesentlich begründen halfen. Eine Komödie „Philologia“, welche Petrarca 1327 oder 1328 zu Avignon verfaßte, ging vollständig verloren. Dagegen begann er in den dreißiger Jahren ein bukolisches Gedicht, in dessen zwölf Eklogen zwei Hirten sich über alle



erdenklichen Gegenstände unterhalten und die eigenste Meinung des Dichters über Verhältnisse des Daseins ausdrücken, welche der Phantasie und dem Leben wirklicher Hirten so fern als möglich liegen würden. 1339 endlich faßte er den Plan eines epischen Gedichts: „Africa“, mit welchem er seinen Namen denen der lateinischen Epiker anzureihen hoffte, that also genau das, dessen Versäumnis Giovanni di Virgilio vor zwei Jahrzehnten dem Dante so schwer vorgerückt hatte. Das Gedicht des Silius Italicus, welches die poetische Verherrlichung der Thaten des ältern Scipio Africanus überflüssig gemacht haben würde, kannte Petrarca nicht. Gleich Silius Italicus, gedachte der moderne lateinische Poet dem Muster Virgils unverbrüchlich zu folgen. Allein die eigenthümliche Anlage Petrarca's sowohl, als der rhetorische Zug, der aller neulateinischen Dichtung anhaftete, verwandelte sein „Africa“ bald aus einem epischen Gedicht in eine versificirte, von mannigfachen reflektirenden Abschweifungen unterbrochene Lobrede auf den Sieger von Zama.

Während sich Petrarca diesen poetischen Arbeiten mit allem Eifer hingab, auf dieselben seine Ruhmesansprüche gründete und in der That, ehe mehr als Bruchstücke und Einzelheiten seiner lateinischen Gedichte bekannt waren, Ruhm genoß, behandelte er, wenigstens in Briefen und Dialogen, seine italienischen Dichtungen stiefväterlich genug. Seine Liebe zu Laura, welche die lateinische Sprache nicht verstand, jugendliche Thorheit, welche auf allen Feldern Lob ernten will, die mittelalterliche Gewohnheit, Liebesdichtungen in der Landessprache abzufassen, sollten nach seinen Altersbekenntnissen die einzigen Anlässe gewesen sein, welche ihn zum italienischen Dichter gemacht. Der große Humanist nahm die Miene an, geringschätzig auf den toskanischen Verskünstler herabzublicken und die Bildungslosigkeit derer zu beklagen, die seine italienischen Dichtungen seinen lateinischen Schriften vorzogen. So unzweifelhaft Petrarca die der ganzen humanistischen Bewegung eigenthümliche Ueberschätzung der alten Sprachen theilte, ja in gewissem Sinn ihr Vater war, so erwecken seine Aeußerungen über diesen Punkt doch nur ein ähnliches Gefühl, wie die Selbstanklagen, die er gegen die Thorheit seiner Liebe erhebt, und die Reue, die er über seine jugendlichen Leidenschaften und Genüsse an den Tag legt. Es blickt deutlich genug daraus hervor, daß er um nichts diese Erlebnisse und Erinnerungen hätte missen mögen, daß er sich in denselben gern

spiegelte und geheime Freude darüber empfand, daß die Welt so vielen Antheil an diesen Thorheiten genommen. Ein untilgbarer Instinkt und der warme Hauch lebendiger Wirkung trieben ihn trotz seiner Geringschätzung der heimischen Sprache dazu, seine stärksten und dauerndsten Gefühle in ihr zu offenbaren. Nicht bloß die Liebe zu jener Unbekannten, die er für die Mit- und Nachwelt verklärte — auch sein patriotisches Gefühl für die Größe und Herrlichkeit Italiens, seine Friedenssehnsucht, seine tieferen Gedanken über Welt und Leben suchte er in italienischen Gedichten festzuhalten, und noch zu der Zeit, wo er den Wunsch vorspiegelte, seine Liebessonette lieber vernichtet zu sehen, feilte er an seinen italienisch geschriebenen „Triumphen."

Die Ineinanderwirkung seines gelehrten Ruhms, seiner Geltung als „Troubadour", noch mehr die großen Hoffnungen, die man an die unablässigen Studien und die rastlose Thätigkeit des Poeten knüpfte, waren es, die, noch ehe das Gedicht „Africa" vollendet war, den Anlaß zu dem wunderbaren Schauspiel seiner feierlichen Krönung als Dichter gaben. Die neue, durch ganz Italien sich verbreitende Werthschätzung jener geistigen Bestrebungen, deren Vorkämpfer Petrarca war, suchte nach einem öffentlichen Ausdruck, und die Dichterkrönung, die dem Humanisten, dem Kenner und Erneuerer der Poesie und Beredsamkeit vor allem galt, stellte sich der Phantasie des Zeitalters als solcher Ausdruck dar. Petrarca erzählt in dem autobiographischen Fragment: „An die Nachwelt", welches er 1371 niederschrieb, daß er im Jahr 1340 merkwürdigerweise an einem Tag zwei Briefe, einen vom Senat der Stadt Rom, den andern vom Kanzler der Universität Paris, erhalten, welche ihn beide, der eine nach Paris, der andere nach Rom, einluden, um den poetischen Lorbeer zu empfangen. Nach dem Rathe des Kardinals Giovanni Colonna und der eigenen innern Stimme, beschloß Petrarca, Rom den Vorzug zu geben. Um sich für die hohe Ehre der Krönung vollgültig zu legitimiren, die Augen der Welt noch mehr auf das Schauspiel derselben hinzulenken, reiste der Dichter zunächst nach Neapel, dessen König Robert, der einzige aus dem Haus Anjou, unter dem sich das unglückliche Land eines gewissen Gedeihens erfreute, als ein hochgebildeter Fürst im Sinn der Humanisten galt. Robert verstand und förderte die wissenschaftlichen Bestrebungen derselben, war selbst lateinischer Dichter und verdiente wenigstens einen Theil des Lobes, das ihm späterhin Petrarca und seine



Freunde überschwänglich spendeten. Am Hof König Roberts, wo er mit hohen Ehren aufgenommen wurde, unterwarf sich Petrarca einer förmlichen Prüfung in Wissenschaften und Künsten und erhielt von dem König das Zeugnis, daß er der Dichterkrone in allem Betracht würdig sei. König Robert, welcher dem Dichter für die gewünschte Widmung der „Africa" eine glänzende Belohnung in Aussicht stellte, hätte am liebsten die Dichterkrönung in Neapel selbst, „am Grab Virgils", vor sich gehen lassen. Da indessen Petrarca fest auf Rom bestand, so gab er ihm einen offenen Brief an den römischen Senat mit, welcher alle Qualitäten Petrarca's bezeugte und das Bedauern ausdrückte, daß er nicht selbst das würdige Haupt mit dem ewigen Kranze zieren könne.

In Rom war alles wohl vorbereitet: die Zwistigkeiten der großen Barone und der einzelnen Stadttheile ruhten für einen Augenblick, und ganz Rom nahm Antheil an dem glänzenden Schauspiel, das 8. April 1341 vor sich ging. In großem feierlichen Zug wurde der mit einem prächtigen Festkleid (welches Robert von Neapel ausdrücklich zu diesem Tage geschenkt hatte) angethane Dichter auf das Kapitol geleitet. Hier hielt er eine Rede über eine Stelle Virgils, der Senator von Rom, Orso d'Anguillara, setzte ihm den Dichterlorbeer auf und das Haupt des römischen Adels, der alte Stefano Colonna, ehrte ihn durch eine glänzende Lobrede. Dann begab sich der Zug zum Hochamt in die Peterskirche, wo Petrarca seine Dichterkrone niederlegte und aufbewahren ließ, während ihm ein besonderes Dokument als Zeugnis über die erfolgte Krönung ausgefertigt und zugleich das römische Bürgerrecht verliehen wurde. Im ersten Rausch über die errungene höchste Ehre des Poeten schrieb Petrarca eine Reihe jubelnder Briefe; — später meinte er zu erkennen, „daß ihm der Lorbeer keine Erhöhung des Wissens, sondern nur Vermehrung des Neides eingebracht habe," ohne daß er darum aufhörte, den 8. April 1341 als den großen Tag seines Lebens anzusehen. Von Rom begab sich der Gekrönte nach Parma, nach Reggio (wo er das Gedicht „Africa" vollendete), nach Verona und kam 1342 nach Avignon zurück. Hier erschien er vor Papst Clemens VI. unter den Abgeordneten Roms, welche (vergeblich) die Rückkehr des Kirchenfürsten und seiner Kardinäle nach Rom erbaten. Uebrigens erwies sich der Papst Petrarca insofern huldvoll, als er ihm das Priorat von Migliarino verlieh. Noch in Italien hatte Petrarca den Schmerz gehabt, die Todesnachricht seines Freundes und

Gönners Jacopo Colonna, des Bischofs von Lombes, zu empfangen. Giovanni Colonna aber fuhr fort, Petrarca in aller Weise zu begünstigen. Er war es wohl auch, welcher dem päpstlichen Hof den Gedanken eingab, Petrarca schon im Jahr 1343, nach dem Tode König Roberts, nach Neapel zu schicken, um dort die Rechte des Papstes auf die Oberlehnsherrlichkeit über Neapel zu wahren und die Freigebung einiger Gefangenen von dem für die Königin Johanna regierenden Rath zu erwirken. Nach Vollbringung dieses Auftrags lebte Petrarca wieder längere Zeit in Parma (wo ihm später ein Kanonikat verliehen wurde), entfloh vor einem ausbrechenden kleinen Krieg mit ziemlicher Gefahr nach Bologna und kehrte 1345 abermals nach Avignon und zu seiner Einsamkeit im Thal von Vaucluse zurück. Sein Ruf und Ruhm in Italien waren jetzt so gewachsen, daß von allen möglichen kleinen Fürstenhöfen, von Republiken und Städten Einladungen an ihn ergingen. Man zog den Mann, der in seiner Begeisterung für ein glückliches, friedvolles und freies Italien eine Art nationalen Gewissens darstellte, und dessen Befähigung zu Geschäften in seinen humanistischen Studien begründet galt, mehr und mehr in die politischen Wirren und Kämpfe der heimatlichen Halbinsel herein.

Welche Bedeutung sich Petrarca in diesen Dingen selbst beimaß, erhellte aus seiner begeisterten Zustimmung zu Cola Rienzi's kühnem Versuch, die römische Republik und ihre Herrschaft über Italien wieder aufzurichten. Er hatte den „humanistisch gebildeten Tribunen" Roms, der damals päpstlicher Notar war, wahrscheinlich schon zur Zeit der Dichterkrönung, jedenfalls im Jahr 1343 zu Avignon kennen gelernt, wo Cola Rienzi als Abgeordneter des in Rom neu aufgerichteten Regiments der Dreizehnmänner am päpstlichen Hof erschienen war. Jetzt, im Mai 1347, als Cola's unblutige Revolution zu gelingen schien, als für einen Augenblick die Glorie vergangener Tage das Haupt Roma's umschimmerte, schlug Petrarca's Herz dem Gelingen des phantastisch-kühnen Unternehmens entgegen. War es doch der lebendig gewordene humanistische Gedanke von der Erneuerung Roms, der ihm im buono stato des Tribunen entgegentrat, gehörte doch selbst der theatralische Pomp, welchen Rienzi entfaltete, zu den Vorstellungen der Humanisten. Begeisterte Briefe, in denen auch einzelne gute, klar nüchterne Rathschläge nicht fehlen, ergingen an den plötzlich Berühmten



und Siegreichen. Mehrere patriotische Gedichte in lateinischer und italienischer Sprache gehören der kurzen Periode von Rienzi's Glanz an. So durchdrungen übrigens war der Dichter vom Recht und der Seelengröße Rienzi's, daß er an demselben festhielt, auch als der Tribun gestürzt war, ihm selbst in der Gefangenschaft zu Avignon seine Theilnahme erwies und nur in komischem Zorn aufwallte, als man Rienzi freiließ, weil er ein — Dichter sei, welchen Namen Petrarca nicht vielen anderen außer sich selbst gönnte. Rienzi hatte während der Monate seiner Herrschaft Petrarca vergeblich nach Rom eingeladen. Doch war der Dichter im Spätsommer 1347 wieder nach Italien aufgebrochen, verweilte vorzugsweise in Verona und Parma, und in ersterer Stadt war es, wo er im Mai 1348 durch seinen Freund Senuccio del Bene den am 6. April zu Avignon erfolgten Tod von Madonna Laura erfuhr. Die halb erloschene Leidenschaft wuchs in Thränen und Schmerzen neu empor; die Sonette, welche er auf Laura's Tod sang, gehörten zum Theil zu den schönsten Blüten seiner Lyrik. Rastloser als je von Ort zu Ort streifend, suchte er momentanes Vergessen seines Leides. Er ging nach Mantua, nach Ferrara, auf wiederholte dringende Einladung des Jacopo Carrara, des Tyrannen von Padua, 1349 nach der letztern Stadt. Er wurde von dem Fürsten „nicht wie ein Mensch, sondern wie die seligen Geister im Himmel aufgenommen". Um ihn äußerlich sicher zu stellen, verlieh ihm Carrara zu seinen übrigen Pfründen ein Kanonikat. Bei diesem längern Besuch in Padua ist es wohl gewesen, daß Petrarca den Zufluchtsort seiner spätesten Tage, das Dorf Arqua in den Euganeïschen Bergen, zuerst erblickt hat. 1350 unternahm er abermals eine Reise nach Rom und besuchte bei dieser Gelegenheit Florenz, gegen welches er einen alten Groll hegte, zum erstenmal, hauptsächlich um Boccaccio's willen, zu dem er damals in freundschaftliche Beziehungen trat. Die Florentiner, welchen der Ruhm ihres „Mitbürgers" die Augen öffnete, setzten ihn 1351 in den Besitz seines väterlichen Erbes und machten einen Versuch, ihn für ihre neu errichtete Universität zu gewinnen. Petrarca lehnte indeß ab, sich in Florenz niederzulassen. Im folgenden Jahr, 1352, verweilte er zum letztenmal in Avignon, nahm seinen Aufenthalt zu Vaucluse und schrieb hier die lateinische Schrift: „De vita solitaria". Aber das einst geliebte Thal hatte seine Anziehungskraft verloren. Ueberall traf er auf Erinnerungen an die, die nicht mehr war,

und die allein die Kraft gehabt hatte, ihn Italien dauernd abwendig zu machen. Er stand, je mehr die Aussicht schwand, daß der päpstliche Hof je nach Rom zurückkehren könne, dem in Avignon residirenden immer zürnender und oppositioneller gegenüber. Und so entschloß er sich noch vor Ablauf des Jahrs, auf Frankreich dauernd zu verzichten und ganz in Italien zu bleiben. Und zwar wußte ihn gleich bei seinem Eintritt in die Lombardei der Gewaltherrscher von Mailand, Johann Visconti, dergestalt zu fesseln, daß Petrarca von 1353—1361, beinahe volle acht Jahre, am Hof der Visconti in Mailand verweilte. Petrarca als Gelehrter, als geistreicher Gesellschafter, zu literarischen und gelegentlich zu diplomatischen Diensten verwendet, konnte für einen der ersten und erlauchtesten Repräsentanten des zwischen den kleinen italienischen Tyrannen und den Gelehrten und Künstlern von jetzt ab vielfach bestehenden intimen Verhältnisses gelten. Den zürnenden Freunden von republikanischer Gesinnung (Boccaccio und andere) setzte er eine entschiedene Betonung der Reinheit seiner Absichten wie seines Thuns entgegen. Seine patriotischen, dem ganzen Italien geltenden Gesinnungen bethätigte Petrarca allerdings gleich im Beginn seines Mailänder Aufenthalts, indem er zwischen den kämpfenden Republiken Venedig und Genua (vergeblich) zu vermitteln suchte. In seinen Briefen an die Parteien tauchte zuerst das Argument auf, daß es schimpflich sei, im Bund mit „Barbaren" (die Könige von Ungarn und Aragonien galten ihm als solche) einen italienischen Staat zu befehden! Und je gewisser ihm ward, daß diese italienische Gesinnung nur bei wenigen zu finden sei, um so unwillkürlicher gerieth er auf Dante's Pfade. Auf den Enkel des Luxemburgers, auf Kaiser Karl IV., der seines böhmischen Landes pflegte, Deutschland und zumal Italien sich selbst überließ, begann er die Blicke zu richten. In Einladungsschreiben und feierlichen Anreden spornte er ihn an, den Römerzug endlich zu wagen und die Kaiserkrone auf sein Haupt zu setzen. Der nüchterne Böhmenkönig setzte den ghibellinischen Phantasien des italienischen Humanisten kühle Skepsis entgegen. Doch suchte er ihn für alle Fälle an seine Sache und seine Person zu fesseln, und als er 1354 jene unkaiserliche Romfahrt antrat, welche den kaiserlichen Ruhm und Namen bei den Italienern vollends herabsetzte, lud er Petrarca sofort bei seiner Ankunft im Juni 1354 nach Mantua. Der Dichter leistete dem Rufe

Folge und versuchte in mehrtägigen Unterredungen dem schlauen und begeisterungslosen Fürsten Opfermuth für die Sache Italiens einzuflößen. Seine Enttäuschung und seine Klagen, als Karl nach erledigter Kaiserkrönung sich mit der Beute seiner Titel- und Rechtverschleuderungen rasch wieder aus Italien entfernte, waren beträchtlich. Gleichwohl suchten seine fürstlichen Patrone, die Visconti, schon im nächsten Jahr von der persönlichen Verbindung Petrarca's mit dem Kaiser Nutzen zu ziehen. Sie wußten, daß gegen die Ausdehnung ihrer Macht von ihren Feinden am Hof Karls IV. gewirkt wurde, und betrachteten den Humanisten und Dichter als den geeigneten Mann, der die Absichten des Herrschers erforschen und ungünstigen Entscheidungen entgegenwirken könne. Sie sandten Petrarca nach Deutschland, und als dieser den Kaiser, den er in Basel vermuthet hatte, daselbst nicht vorfand, dehnte er seine Reise nach Prag aus, das Karl IV. zu einer glänzenden Residenz emporgebracht hatte. Gleichwohl fühlte sich der Italiener von der halb slawischen, halb deutschen Moldaustadt nicht angezogen und sehnte sich trotz seiner günstigen, ja glänzenden Aufnahme am kaiserlichen Hof nach dem sonnigen Heimatland. Anerbietungen Karls IV. lehnte er jetzt wie später entschieden ab. Nach Italien heimgekehrt, lebte er sich mehr und mehr am Hof der Visconti ein, so daß auch der Tod des Haupts der Familie, Johanns Visconti, an dem Verhältnis zu Mailand wenig änderte. Die Neffen Johanns, namentlich Galeazzo Visconti, legten Werth genug auf Petrarca's literarische Bedeutung, um ihm in freundschaftlicher Weise zu begegnen und sein Selbstgefühl, das ihnen zu gute kam, zu nähren. Gewisse Briefe Petrarca's, die allgemeiner bekannt wurden, vertraten in damaliger Zeit die Stelle von Flugschriften im Interesse des mailändischen Fürstenhauses. Petrarca's Rednergabe ward bei feierlichen Anlässen in Anspruch genommen. So vor allen bei der großen Gesandtschaft nach Frankreich, welche die Visconti 1360, bei Gelegenheit der Befreiung des von den Engländern gefangen gewesenen Königs Johann, absendeten, deren Führer und Sprecher Petrarca war. Er sah bei dieser Gelegenheit Frankreich wieder, verweilte, von den überall sichtbaren Folgen des Kriegs schmerzlich ergriffen und bewegt, längere Zeit in Paris, auch am Hof des französischen Königs hochgeehrt, aber unwandelbar an seinem Entschluß festhaltend, Italien nicht

wieder untreu zu werden. Dagegen verließ er 1362 Mailand, um nach einem kurzen Aufenthalt in Padua sich nach Venedig zu wenden. Zwar bewahrte er eine gewisse Anhänglichkeit an Galeazzo Maria (noch im Jahr 1368 trat er als diplomatischer Unterhändler desselben dem päpstlichen Legaten, Kardinal Anglico, gegenüber), aber seinen dauernden Aufenthalt nahm er in der Lagunenstadt. Er hatte seine 1339 geborne natürliche Tochter, Francesca, kurz zuvor an Franceschino da Brossano verheirathet und lebte in deren Familienkreis mit all dem Behagen, dessen seine ehrgeizig-unruhige Natur fähig war. Seine literarischen Arbeiten förderte er ununterbrochen; mehrere seiner lateinischen Werke („De remediis utriusque fortunae“, „De vitis virorum illustrium“) wurden in diesen und den nächsten Jahren abgeschlossen. Sein Name war jetzt entschieden der klangvollste in ganz Italien und über Italien hinaus, wo nur irgend ein Kreis den neuen humanistischen Studien ergeben war. Wie sein Ruhm aber lag ihm nach wie vor sein Vaterland am Herzen; unablässig sann er auf Mittel, der Noth und der Zerrissenheit desselben zu steuern. Aus dieser Stimmung erklärt sich die fort und fort genährte Hoffnung auf die Rückkehr des Papstes nach Rom. Im Jahr 1366 richtete er an Urban V. einen beschwörenden Brief, sich der Trauer der römischen Wittwe zu erbarmen, nicht in Avignon der Ruhe zu pflegen, indeß der Lateran und die Peterskirche in Trümmer fielen. Mit einer hier ans Phantastische, dort ans Komische streifenden Beredsamkeit suchte er den widerstrebenden Kardinälen und Hofleuten des Papstes die Vorzüge Italiens ins rechte Licht zu stellen. Seinem leidenschaftlichen Eifer sollte der Schein einer Genugthuung zu theil werden, — freilich nur, um ihm schließlich wieder eine bittere Enttäuschung, wie bei Erscheinen des Kaisers in Italien, zu bereiten. Aus anderen Gründen, als denen, welche der Dichter geltend machte, entschloß sich Urban V. 1367, den päpstlichen Sitz nach Rom zurück zu verlegen. Es galt einen Moment als ein Weltereignis, als sich die gesammte Kurie auf einer genuesischen Flotte einschiffte, als der Statthalter Christi in das verwüstete Rom einzog. Petrarca jauchzte auf, als er die Kunde vernahm; wieder einmal, wie in Cola Rienzi's Tagen, wie bei Karls IV. Römerzug, hoffte er alles. Urban V. hatte den Dichter nach Rom eingeladen; Petrarca brach in der That von Venedig auf, erkrankte aber in Ferrara



und mußte auf die persönliche Begrüßung des Papstes Verzicht leisten. Vielleicht waren schon Gerüchte zu ihm gedrungen, daß der Papst sich in den neuen Verhältnissen unsäglich unheimlich und unglücklich fühle, daß die Rückkehr nach dem geliebten Avignon geplant werde. Als das Unerhörte nun wirklich geschah, der Papst die Hoffnungen der Römer, der friedenssehnsüchtigen Italiener und eines guten Theils der Christenheit grausam vernichtete und Rom verließ, da fand Petrarca kaum Worte genug, seinem Schmerz, seinem Zorn und Groll Luft zu machen. Noch ins Grab hinein rief er, als Urban V. bereits im December 1370 zu Avignon starb, ihm nach: „Urban wäre unter die ruhmvollsten Menschen gezählt worden, wenn er sterbend noch sein Bett vor den Altar St. Peters hätte tragen lassen, und wenn er dort mit ruhigem Gewissen entschlafen wäre, Gott und die Welt zu Zeugen anrufend, daß, wenn irgend einmal der Papst diesen Ort verlassen, es nicht seine, sondern die Schuld der Urheber so schimpflicher Flucht war". Und in der Bitterkeit gegen die französischen Kardinäle, die zu den Ufern des Rhône zurückgetrieben hatten und ihre Rathschläge mit nicht ganz ungegründeten Schilderungen der wüsten Zustände Italiens und Roms zu rechtfertigen suchten, schrieb er die Schmähschrift: „Contra Gallum", welche die Vorwürfe der Franzosen mit leidenschaftlichen Anklagen erwiderte.

Um 1370 zog sich Petrarca in das letzte Asyl seines Alters, den Flecken Arqua in den Euganeïschen Bergen bei Padua, zurück. Das stille Oertchen wurde dadurch für einige Jahre der Mittelpunkt eines weit reichenden Interesses und literarischen Verkehrs. Der Herrscher von Padua, Francesco Carrara, erwies dem alternden Dichter große Ehren, die Petrarca mit der Zueignung seiner lateinischen Schrift: „De republica optima administranda" erwiderte. Auch zu Geschäften für den befreundeten Fürsten ließ er sich gelegentlich noch herbei; noch 1373 besuchte er im Interesse desselben zum letztenmal Venedig. Im ganzen aber waren die Jahre der Zurückgezogenheit zu Arqua einer abschließenden Beschaulichkeit gewidmet, wenn er auch rastlos in seinen Studien und Arbeiten fortfuhr und noch wenige Monate vor seinem Tode die umfassendste Novelle seines florentinischen Freundes Boccaccio, die Geschichte der Markgräfin Griselda, ins Lateinische übertrug. Am 18. Juli 1374 schloß er, 70 Jahre alt, zu Arqua die Augen.

Der italienische Humanismus, ja, der gesammte Humanismus des folgenden Jahrhunderts feierte mit Recht in Petrarca seinen großen Bahnbrecher und Vorkämpfer. Den Bestrebungen, an Stelle einer italienischen Nationalliteratur eine neulateinische treten zu lassen, hinterließ Petrarca die volle Autorität seines Ruhms und der Mehrzahl seiner eigenen Arbeiten. Der neueste deutsche Biograph (G. Körting, „Petrarca's Leben und Werke", Leipzig 1878, S. 6) betont nachdrücklicher als je zuvor die Bedeutung der humanistischen Bestrebungen wie der lateinischen Schriften des Dichters. „Der siegreiche Führer einer geistigen Bewegung darf mit Fug und Recht auch als ihr Schöpfer gelten: aus dem vorhandenen Gedankenmaterial erschafft er ordnend, sondernd, ergänzend und umgestaltend einen neuen Ideenbau." An der Wiederbelebung einer ganzen Reihe von Wissenschaften: der Alterthumskunde, der Geschichte, der Erdbeschreibung, am Erwachen einer energischen Kritik, hatte Petrarca allerdings entscheidenden Antheil gehabt und wirkte fort und fort. Gleichwohl liegt, nach unserer Ueberzeugung, seine Hauptbedeutung für die Nachwelt, an die er so gern zu appelliren pflegte, in seinen wenigen italienischen Dichtungen, in der weitern Begründung, welche er der italienischen Nationalliteratur durch seine Sonette, Kanzonen, Balladen und „Triumphe" gab. Und zwar wollte es das Verhängnis Italiens, daß gerade dieser Dichter mit seiner eigenthümlichen Weichheit und mit der entschiedenen Richtung auf eine akademische formelle Poesie dem lebenvollern, leidenschaftlichen Dante völlig den Rang ablief, den entscheidenden Einfluß gewann und von einer gewissen Zeit an nicht nur als der erste italienische Lyriker von Bedeutung, sondern als der mustergültige Meister der ganzen italienischen Poesie betrachtet wurde.

Petrarca's lyrische Gedichte, in denen er den ganzen Reichthum und den musikalischen Zauber des toskanischen Idioms um so besser entfalten konnte, als er der gleichen Empfindung oder Erinnerung absichtlich variirten und wiederholten Ausdruck zu geben pflegte, stehen in eigenartiger Mitte zwischen der rein konventionellen, spätern mittelalterlichen und der unmittelbar dem Gefühl, dem lebendigen Anlaß entstammenden modernen Lyrik. Niemand bezweifelt mehr, daß eine Reihe der schönsten Sonette und Kanzonen Petrarca's den beiden stärksten Empfindungen seines Lebens, seiner Liebe zu Madonna Laura, seiner idealen



Begeisterung für ein freilich nur erst in den Träumen Einzelner lebendes Italien, entsprungen sind. Die Anknüpfung seiner Sonette an bestimmte äußere Momente, die Widerspiegelung dem Augenblick angehöriger Eindrücke und eines Stimmungswechsels, der dem überlieferten, herkömmlichen Ton des poetischen Frauendienstes oft entschieden widerspricht, die Verschmelzung seiner Seelenstimmung mit Naturbildern, die Benutzung derselben lyrischen Formen, welche im großen und ganzen der Huldigung an Laura dienen, für andere Aussprachen, das alles waren Regungen der individuellen Natur und Zeugnisse einer neuen lyrischen Kunst. Freilich aber fehlte viel, daß in Petrarca's Sonetten und Sestinen nur der unmittelbare Ausdruck lebendiger Empfindung, der künstlerisch verklärte Naturlaut der Leidenschaft zu Recht gekommen wäre. Das halb Wahre, halb Reflektirte seiner Liebe zu Laura überhaupt trug daran ebensoviel Schuld, als das starke Bewußtsein Petrarca's von der Vortrefflichkeit seiner künstlerischen Anlage, die bloße Formfreude, welche er als unverlierbares, aber bedenkliches Erbe der italienischen Dichtung hinterließ. Niemand ist im Stande, in den Sonetten Petrarca's die Grenze der lebendigen Empfindung und Erinnerung und der phantastischen Willkür, des bloßen Spiels mit selbstgeschaffenen Vorstellungen genau anzugeben. Bald erstarrt ein wirkliches Gefühl, ein Nachklang seines Erlebens unter dem Eifer des formgewandten Poeten, der nach einem Bild, nach einer geistreichen Wendung hascht, des Alterthumskenners, der die Anknüpfung seiner eigenen Situation an irgend eine mythologische oder römische Vorstellung sucht; bald durchdringt wieder ein Hauch aus der allgemeinen liebebedürftigen, sehnenden und suchenden Grundstimmung des Dichters solche Gedichte, die nur der Reflexion entstammen, und gibt ihnen einen Schein des Lebens. Die Innigkeit seiner platonischen Verehrung für Madonna Laura, die Herbheit der ihm auferlegten Resignation, die Tiefe und Aufrichtigkeit seines Schmerzes, seines Bewußtseins, daß er in ihr das beste alles Lebens zwar nicht besessen, aber doch gesehen habe, sind nicht in Zweifel zu ziehen, während es völlig unerlaubt und thöricht ist, die einzelnen Sonette, Sestinen oder Kanzonen[1]

---

[1] „Francesco Petrarca's sämmtliche Kanzonen, Sonette, Balladen und Triumphe" (deutsch von Karl Förster, 3. Aufl., Leipzig 1851); „Hundert ausgewählte Sonette Petrarca's" (deutsch von Julius Hübner, Berlin 1868).

(„Sonetti, canzoni e trionphi". Zuerst gedruckt Venedig 1470; dann Rom und Venedig 1473; neuere vorzügliche Ausgabe, „Le rime di Petrarca", von Antoine Marsand, Padua 1819—1820) zu einem völligen Liebesroman nach ihren Einzelveranlassungen und der Zeitfolge ordnen zu wollen. Ebensowenig ist die Echtheit und Unmittelbarkeit seines patriotischen Gefühls in Frage zu stellen, obschon er auch diesem gelegentlich reflektirten oder gekünstelten Ausdruck leiht. Dafür rauscht es dann in den schönsten der vaterländischen Gedichte, in der „Kanzone an Stephan Colonna" und namentlich in der Kanzone „O, mein Italien" (Italia mia) in um so vollerem Strom dahin.

Die am stärksten reflektirten italienischen Dichtungen Petrarca's (zugleich auch seine spätesten) sind die „Triumphe": der „Triumph Amors" in sechs Gesängen, der „Triumph der Keuschheit", in welchem Madonna Laura über Amor triumphirt, der „Triumph des Todes" in zwei Gesängen, der „Triumph des Ruhms" in drei Gesängen, der „Triumph der Zeit" und der „Triumph der Gottheit". Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Petrarca bei der Anlage und formellen Ausführung dieser Gedichte (in Terzinen) die inzwischen zu Ruhm und Geltung gediehene „Göttliche Komödie" im Auge hatte, und es ist nur ein Beweis mehr für die früher behauptete, fast ausschließliche Antheilnahme der Italiener des 14. Jahrhunderts an den phantastischen, allegorisirenden, gewaltsam antikisirenden und nüchtern reflektirenden, also unwesentlichsten Seiten des großen Gedichts, daß Petrarca glauben konnte, mit diesen Dichtungen gleichsam in eine Art Konkurrenz mit seinem gewaltigen Landsmann zu treten. Dem gleichen Irrthum erlag fast zu gleicher Zeit auch Boccaccio in seiner „Liebesvision" — der Dichter also, der einen unendlich größern Antheil an der Fortbildung, der Gebietserweiterung der neuen italienischen Literatur in Anspruch zu nehmen hatte, als schließlich bei allem Gewicht seiner Persönlichkeit und seiner künstlerischen Verdienste Petrarca zukommt.



Siebentes Kapitel.

Giovanni Boccaccio.

Giovanni Boccaccio, der sich gern nach der Herkunft und einem Besitzthum seiner Familie einen Certaldesen nannte, war in Wahrheit der natürliche Sohn eines aus Certaldo gebürtigen Florentiner Kaufherrn Boccaccio di Bonajuto und einer Pariserin, deren Name uns unbekannt ist. Sein Vater, welcher zu den Theilhabern des emporstrebenden florentinischen Bankhauses der Bardi gehörte und Vorsteher des Filialgeschäfts zu Paris war, heirathete zwar die junge Wittwe nicht, welche ihm daselbst 1313 seinen Sohn Giovanni gebar, nahm aber diesen, als die Geliebte wenige Jahre später starb, zu sich in sein Haus nach Florenz und ließ ihn hier die erste Schulbildung in der Schule genießen, welche der Grammatiker Giovanni da Strada hielt. Der väterlichen Abstammung nach aus Certaldo, der Bildung und Erziehung nach aus Florenz, doch der Sohn einer Französin und in Paris geboren, hat sich zwar Boccaccio mit Recht durchaus als Italiener gefühlt, aber die Tropfen französischen Bluts, die in seinen Adern rannen, sind sicher für seine Entwickelung nicht unwichtig gewesen. Der Vater, Kaufmann mit Leib und Seele, bestimmte Giovanni zu seinem eigenen Beruf; einige Jahre hindurch mußte derselbe in einem Bankgeschäft arbeiten, legte aber so vielen Widerwillen gegen diese Bestimmung an den Tag, daß sich der alte Boccaccio endlich entschloß, den talentvollen Jüngling die Kaufmannschaft mit dem Rechtsstudium vertauschen zu lassen. Und da ihn seine Handelsgeschäfte eben nach Neapel führten, so nahm er um 1330 Giovanni mit dahin und ließ ihn das Rechtsstudium beginnen. Boccaccio beklagte sich späterhin, daß er sechs Jahre auch an dieses Studium verloren habe, und hatte insofern Recht, als er kein Kanonist wurde. Aber es läßt sich annehmen, daß auch seine Studien des kanoni-

schen Rechts ihm Gelegenheit gaben, einen Theil jener Bildung zu erwerben, durch welche er unter seinen Zeitgenossen so hoch hervorragte. Einen bei weitem größern Theil hatte er freilich Beschäftigungen zu danken, die er in den Hörsälen der Rechtsschule von Neapel nicht pflegen konnte. Er vertiefte sich in die lateinischen Dichter und suchte von dem griechischen Mönch Paul von Perugia, dem Bibliothekar des Königs Robert, die Anfangsgründe der griechischen Sprache zu erlernen. Daneben muß er sich mit mannigfacher Lektüre beschäftigt haben — seine eigenen Novellen und Dichtungen verrathen eine genauere Bekanntschaft mit den Werken der mittelalterlichen ritterlichen französischen Poesie, und seine allegorisch-philosophischen Versuche belegen es nur allzudeutlich, daß auch manches von der scholastisch-theologischen und sonstigen Literatur der Zeit an ihn herantrat. Inzwischen unterliegt es keinem Zweifel, daß Boccaccio während dieser neapolitanischen Jugendjahre unendlich mehr erlebte als studirte. Die prachtvoll gelegene Königsstadt war während der Regierung König Roberts und in den ersten Jahren der Königin Johanna der Sitz eines regen, bewegten, prächtigen und genußfreudigen Lebens. Die charakteristische Unsicherheit späterer Tage fehlte ihr, wie aus Boccaccio's Novellen erhellt, zwar auch damals nicht, aber für Geschlechter, die eben aus den Kämpfen und Wirrnissen des Mittelalters emportauchten, war dies offenbar kein Grund, ihre Vorzüge zu verkennen. Boccaccio behagte sich ohne allen Zweifel in dem sinnlich heitern Neapel um so mehr, als ihm der Aufenthalt durch eine Liebe verschönert wurde, die über eine flüchtige Leidenschaft des Augenblicks hinauswuchs, wenn sie auch ein gutes Theil irdischer und bedenklicher war als die Minne Dante's oder Petrarca's. Nach oder neben manchen leichteren Abenteuern, die ihre Nachklänge im „Decamerone" fanden, ward der Dichter (denn ausschließlich als solchen fühlte sich der junge Florentiner in den juristischen Hörsälen wie früher bei den Geldtischen der Bank) von jener Fiammetta-Maria gefesselt, welche eine natürliche Tochter König Roberts von Neapel und die Gemahlin eines hervorragenden Edelmanns seines Hofs gewesen sein soll. Sowohl Boccaccio's „Ameto" und „Filocopo" als der Roman „Fiammetta" enthalten zahlreiche Andeutungen über das Wesen dieser Liebe. Es unterliegt keinem Zweifel, daß es eine ungesetzliche, die Rechte eines andern kränkende, aber von einer wahr-



haften, warmen Empfindung und einer unbedingten Hingabe verklärte, über ein Jahrzehnt währende Leidenschaft war, die Boccaccio's Mannesjugend erfüllte. Nach seiner eigenen Erzählung (welche freilich auch nur dem Dante und seinem Bestreben, Tage und Stunden zu fixiren, nachgebildet sein kann) war es am Ostersamstag des Jahrs 1334, daß er in der Kirche des heiligen Laurentius zu Neapel die schöne blonde Königstochter zuerst erblickte, die vor der Welt als die Tochter des Grafen von Aquino galt, und deren Mutter, gleich Boccaccio's eigener Mutter, eine Französin gewesen war. Wie lange sie seinen Liebeswerbungen widerstanden, wie oft ihm Gelegenheit geworden, die Geliebte zu sehen und mit ihr zu verkehren, wie weit die Gesellschaft, in der beide lebten, das Verhältnis gekannt oder errathen habe, läßt sich weder aus den unmittelbar an Maria-Fiammetta gerichteten oder für sie geschriebenen, noch aus den Dichtungen klar übersehen, welche in Boccaccio's späterer florentinischen Zeit dieser Liebe gewidmet wurden. Sicher ist, daß Boccaccio alles Glück und Unglück eines heißen Gefühls auskostete, daß sein von Natur poetischer Sinn an diesem Erlebnis reifte. Und nicht minder gewiß scheint, daß trotz der Klagen, welche der Dichter gewohnheitsmäßig über die spröde Strenge seiner Geliebten, über gelegentliche Untreue (deren nach manchen Zügen in der „Fiammetta" und im „Decamerone" wohl eher er selbst sich schuldig machte!), Boccaccio vor der verzehrenden Nachwirkung einer hoffnungslosen oder unglücklichen Liebe bewahrt blieb. Maria nahm lebhaften Antheil an Boccaccio's Dichtungen, und vermuthlich war die Mittheilung derselben an sie der Vorwand eines offenen geselligen Verkehrs. Auf ihre Bitten schrieb er nach seinem Vorberichte den Roman „Filocopo", in welchem sich die Nachklänge seiner Lektüre, seiner Studien und die eigenen frischen Eindrücke und Erlebnisse noch in der seltensten Weise mischen; ihr widmete er seine „Liebesvision", ihr die episch-allegorische „Teseide" und den „Filostrato".

Der böse Genius seiner Liebe und seines heitern neapolitanischen Lebens blieb Boccaccio's Verhältnis zu seinem Vater in Florenz. Murrend und grollend hatte sich der alte Kaufherr endlich darein ergeben, daß sein begabter, aber wilder Sprößling die brodlosen Künste der Sprach- und Literaturstudien und der eigenen poetischen Produktion trieb, aber mehr als einmal versuchte er, ihn wenigstens nach Florenz in sein Haus heimzurufen,

um ihn hier strenger beaufsichtigen zu können. Im Jahr 1341 befand sich Boccaccio im väterlichen Haus, wo er vermuthlich den „Ameto" schrieb, in dessen Strophen der Mißmuth über die Freudlosigkeit dieses Aufenthalts ersichtlich wird.

Boccaccio kam gerade zur rechten Zeit nach Florenz, um eine eigenthümliche Episode der Geschichte dieser Stadt mit zu durchleben. Die Florentiner hatten dem Condottiere Walter von Brienne, welcher den Titel eines Herzogs von Athen führte, den Oberbefehl im Kriege gegen Pisa anvertraut; der unternehmende und verrätherische Soldat benutzte die inneren Zwistigkeiten, um sich der Herrschaft über die Stadt zu bemächtigen, und begann alsbald eine Tyrannenherrschaft auszuüben, welche der der Visconti in Mailand, der Carrara in Padua wenig nachgegeben haben würde, wenn sie Dauer erlangt hätte. Der Bürgersinn von Florenz war glücklicherweise noch stolz und stark genug, die Zwangsherrschaft wieder abzuschütteln (der Herzog von Athen wurde gestürzt, ehe er Herzog von Florenz werden konnte), ohne daß deshalb die Kämpfe im Innern des Freistaats aufhörten. Die politischen Kämpfe, denen Boccaccio nach seiner Sinnesweise keine besondere Theilnahme widmete, noch mehr aber eine späte Ehe, welche der Vater des Dichters mit Bice Bostichi schloß, endlich die Sehnsucht nach Neapel, wo Maria-Fiammetta weilte, trieben Boccaccio Ende 1344 wieder nach der Königsstadt. Allein, auch hier sollte er das heitere und äußerlich unbedrohte Genußdasein nicht wieder antreffen, welches er verlassen hatte. Am Hof der Königin hatten jene Zerwürfnisse begonnen, welche mit der Ermordung des Gemahls der Johanna, Königs Andreas (im September 1345) zu einer ersten Katastrophe gelangten. Eine lange Reihe von Greueln, Verbrechen und Umwälzungen schlossen sich an diesen Mord und die Heirath der Königin mit Ludwig von Tarent. Boccaccio sah die Hinrichtung der offenkundigen Mörder des Königs, durchlebte die Eroberung Neapels durch Ludwig von Ungarn, die Flucht der Königin Johanna und ihres Gemahls nach der Provence. Ob er während der großen Pest des Jahrs 1348 noch in Neapel oder in Florenz war, ist nicht völlig klar — die Schrecken des schwarzen Todes, die er nachmals in der Einleitung zum „Decamerone" mit vollendeter Meisterschaft schilderte, hatte er an dem einen wie an dem andern Ort zu schauen, denn die Pest wüthete durch ganz Italien. Sie griff tief in sein Leben ein: in Neapel starb die

Königstochter Maria, in Florenz Boccaccio's Vater, welcher Giovanni zum Vormund seines einzigen Sohns aus der vorerwähnten Ehe einsetzte. Im Januar 1350, wo die Erinnerungen der furchtbaren Zeit und ihrer Zerrüttungen in dem entvölkerten Florenz noch nachzitterten, war Boccaccio in seinem väterlichen Haus und ließ sich dauernd daselbst nieder. Seiner literarischen Thätigkeit, welche immer größere Ausbreitung gewann, begannen sich bald öffentliche Geschäfte hinzuzugesellen, welche ihm von den Florentinern übertragen wurden.

An der veränderten Stellung Boccaccio's hatte neben der dauernden Niederlassung in Florenz auch sein wachsender literarischer Ruf und die Freundschaft mit dem gefeierten Petrarca Antheil. Wenn es zweifelhaft ist, ob Boccaccio seinen großen ältern Zeitgenossen schon während seines Aufenthalts zu Neapel kennen gelernt habe, so erfolgte eine längere persönliche Begegnung und Verständigung jedenfalls im Jahr 1350, in dem Petrarca auf der Reise nach und von Rom zweimal in Florenz verweilte. Schon vorher scheint Boccaccio einige seiner Arbeiten an Petrarca geschickt zu haben, seit 1351 stand er mit ihm in einem dauernden Briefwechsel, der sich über literarische und politische Verhältnisse, über die humanistischen Studien und die Schwierigkeit, gute und zuverlässige Abschriften der kostbaren Manuskripte des Alterthums zu erhalten, über Privaterlebnisse und Stimmungen in buntem Wechsel erstreckt. Die sämmtlichen Briefe, welche die beiden hervorragenden Autoren wechselten, erweisen, daß das Verhältnis zwischen ihnen ein vertrauensvolles und aufrichtiges blieb, trotzdem es an manchen trennenden Momenten nicht fehlte. Petrarca's Beziehungen zu den Visconti, den Tyrannen von Mailand, erregten den Widerspruch Boccaccio's, der gerade in diesem Zeitraum ein treuer und eifriger Verfechter der florentinischen Interessen war. 1350 befand sich Boccaccio unter den Gesandten seiner Stadt, welche die bolognesischen Wirren schlichten und die Uebergabe Bologna's an den sich mächtig ausdehnenden Visconti verhindern sollten. Im December 1351 wurde er nach Tirol an den Markgrafen Ludwig von Brandenburg und Herzog Konrad von Teck gesandt, um einen Angriff dieser Fürsten auf den Herzog von Mailand zu bewirken, welcher den bedrängten toskanischen Republiken Luft gemacht haben würde. 1354 erschien er als Gesandter der Florentiner am päpstlichen Hof zu Avignon, um die Hülfe des

Heiligen Stuhls gegen Kaiser Karl IV. zu erbitten, von dem Florenz bei Gelegenheit seines Römerzugs Schlimmes befürchtete. Alle Gesandtschaften Boccaccio's blieben erfolglos, insofern die Regierung der Republik sich im entscheidenden Moment nie zu den thatkräftigen Entschlüssen aufzuraffen vermochte, welche sie bei ihren Missionen im Auge gehabt hatte. Boccaccio gerieth mit den Regierenden um so mehr in Zerwürfnis, als er auch die Sache der neu gegründeten Universität in Florenz (trotzdem man ihm keinen Lehrstuhl an derselben anbot) zu der seinen machte und die karge Dotirung der neuen Hochschule besonders anstößig fand. Im Augenblick der Gründung hatte er eigens eine Reise zu Petrarca unternommen, um ihn für eine Professur in Florenz zu gewinnen; jetzt hatte er Ursache, die Weigerung des Freundes, nach Florenz zurückzukehren, als gute Voraussicht zu preisen. Er zog sich wieder mehr ins Privatleben zurück und widmete sich jetzt vorzugsweise den gelehrten Studien, nachdem er in den letzten Jahren in Neapel und den ersten in Florenz seine poetisch bedeutendsten und frischesten Werke, „Ninfale Fiesolano" und das „Decamerone", geschrieben hatte. Zur Unterstützung dieser Studien suchte er mit immer erneutem Bemühen tiefer in die griechische Sprache und Literatur einzudringen; er nahm zu diesem Zweck seit 1354 (andere wollen erst seit 1359) einige Jahre den Griechen Leontius Pilatus in seinem Haus auf. Die Unverträglichkeit und die Unreinlichkeit dieses gelehrten Hausgenossen waren eine harte Prüfung für den fein gebildeten Boccaccio. Er ertrug sie standhaft und bediente sich der Hülfe des Leontius für seine archäologischen und biographischen Arbeiten. Zwar die beste derselben, sein „Leben Dante's", das erste literarische Denkmal, welches dem größten Florentiner gewidmet wurde, konnte er ohne den abenteuernden Humanisten schreiben; aber auf die Studien zu Boccaccio's „Genealogie der Götter", zum Buch: „Von den berühmten Frauen" („De claris mulieribus") und „Von den Schicksalen berühmter Männer" („De casibus virorum illustrium") hat der wandernde Archäolog offenbar einen nur allzu großen Einfluß gehabt. Der Dichter konnte den unsaubern Gast, der seine Mittel erschöpfte, schließlich nur dadurch aus seinem Haus los werden, daß er ihm eine Professur an der Florentiner Universität verschaffte, wo Leontius Pilatus die ersten Vorlesungen über Homer hielt.

Um 1361 fühlte sich Boccaccio inmitten der fortdauernden



Wirren in Florenz so unbehaglich, daß er sich mit seinen Büchern nach Certaldo zurückzog. Die Verbannung seines Freundes Pino dei Rossi war ihm im höchsten Maß empfindlich gewesen, — dazu ward er durch Bekehrungsversuche fanatischer Mönche bedrängt, deren einer, Giavacchino Ciani, ihm derart ins Gewissen sprach, daß der Dichter einen Augenblick davon träumte, seine Bücher zu verkaufen, den Studien wie der Dichtung zu entsagen und sich auf den für kurze Frist verkündeten Tod durch ausschließliche Andachtsübungen vorzubereiten. Es war Petrarca, der in einem eindringlichen Brief dem jüngern Freunde die Thorheit seiner momentanen Entschlüsse klar erwies und für das gute Recht künstlerischer und wissenschaftlicher Thätigkeit, für den Anspruch, auch bei dieser Thätigkeit das Heil finden zu können, eintrat. „Zur Entsagung können Dir nur unwissende und böswillige Menschen rathen, die anderen das nicht gönnen, was sie selbst nicht zu erreichen vermögen." Gleichwohl wird der-ernst gestimmte Petrarca Boccaccio nicht abgerathen haben, sich eines größern Ernstes in seinen Schriften zu befleißigen, und bestärkte ihn in jeder Weise in der Richtung, welche in seinen späteren Schriften vorwaltet.

Boccaccio scheint sich in dieser Zeit innerer Bedrängnis auch in äußeren Verlegenheiten befunden zu haben. Immerhin blieben ihm Mittel, sich durch eine große Reise den peinlich gewordenen heimischen Verhältnissen zu entziehen. 1362 verweilte er wieder längere Zeit in der Stadt seiner Jugend, in Neapel; 1363 wendete er sich nach Venedig und feierte ein Wiedersehen mit Petrarca. Mit dieser Reise entging er zu seinem guten Glück einem zweiten Auftreten des schwarzen Todes in Florenz, wohin er erst nach dem Erlöschen der Pest im August 1363 zurückkehrte.

Hier ward er noch einmal in den Strudel der öffentlichen Geschäfte gezogen. Er übernahm 1365 und 1367 Gesandtschaften an den päpstlichen Hof zu Avignon, wo er von Urban V. freundlich aufgenommen und von den zahlreichen Freunden, die Petrarca in der Stadt der Päpste hatte, mannigfach ausgezeichnet wurde. 1367 finden wir ihn auch in einer Florentiner Behörde, der Kommission für die Verhandlung mit den Soldtruppen. Aber kurze Zeit darauf hat er endgültig den Geschäften entsagt. Von 1368 an scheint er meist auf dem kleinen Erbgut gelebt zu haben, das ihm sein Vater in Certaldo hinterlassen hatte. Spätere Reisen nach Neapel, nach Venedig, mögen zumeist

dem Erwerb oder Verkauf von Handschriften gegolten haben. Boccaccio's Vermögensverhältnisse waren nicht glänzend, doch war er vor äußerer Noth soweit bewahrt, daß er die Unabhängigkeit seines Privatlebens behaupten konnte. Er war und blieb unverheirathet; mehrere natürliche Kinder, deren er gedenkt, scheinen ihm früh entrissen worden zu sein; — als er 1368 Petrarca's Tochter und Schwiegersohn in Venedig besuchte, mahnte ihn die Enkelin des Freundes schmerzlich an das 5½jährige Töchterchen, das er verloren hatte. Unzweifelhaft war seine Sinnesart zu dieser Zeit eine solche, daß er am liebsten in seiner Einsamkeit von Certaldo geblieben wäre. Gleichwohl ward er noch einmal aus derselben zu einer ehrenvollen öffentlichen Thätigkeit berufen. Unter dem 12. August 1373 faßte die Signoria von Florenz den Beschluß, an der Universität jenen Lehrstuhl zur Erklärung der „Göttlichen Komödie" zu errichten, dessen bereits in der Charakteristik Dante's und seines großen Gedichts gedacht wurde. Boccaccio ließ sich ebensowohl durch seine Verehrung für den großen gewaltigen Vorgänger als durch das in Aussicht gestellte Gehalt von 100 Goldgulden bestimmen, das ehrenvolle Lehramt zu übernehmen, und begann am 23. Oktober in der Kirche San Stefano seine Erläuterung der „Göttlichen Komödie".

Der Kommentar zu dem unsterblichen Gedicht seines Meisters, den Boccaccio den Florentinern vortrug, schwoll rasch an, und obschon er in seiner Erklärung nur bis zum 17. Gesang gedieh, hatte er doch schon ein außerordentliches theologisch-scholastisches, philosophisches, historisches, archäologisches und literarisches Material zusammengehäuft. Am zureichendsten, treffendsten und lebendigsten war die Erklärung natürlich da, wo Boccaccio an die florentinischen Stadterinnerungen und Familienüberlieferungen anknüpfen konnte.

Die Vorträge über Dante sollten die letzte Leistung seines arbeitsreichen Lebens werden. Er sah allerdings Petrarca (der am 18. Juli 1374 zu Arqua bei Padua starb und Boccaccio's noch in seinem Testament freundschaftlich gedacht hatte) vor sich hingehen; aber er selbst gewann seit Petrarca's Scheiden keinen Lebensmuth mehr, gab bereits im August 1374 seinem Testament eine legale Form und schied am 21. December 1375, während eines Aufenthalts in dem geliebten Certaldo, aus dem Leben. Er ward in der St. Jakobskirche von Certaldo bestattet, wo ihm im 16. Jahrhundert ein Grabmal, in unseren Tagen ein Denkmal



errichtet ward. In ihm ging der letzte des großen Dreigestirns der italienischen Literatur im 14. Jahrhundert, von dessen Bedeutung die Zeitgenossen nur ein halbes Bewußtsein erlangt hatten, dahin. Gleichwohl ward man auch Boccaccio insofern gerecht, als unmittelbar nach seinem Tode die Theilnahme und das Interesse an seinen Schriften zu wachsen begann, so daß die Mehrzahl der letzteren ein Jahrhundert später, beim Beginn der Buchdruckerkunst in Italien, im Sinn jener Zeiten schon als verbreitet gelten konnten.

Boccaccio theilte mit Petrarca darin das gleiche Geschick, daß auch er seine unfertigen und zwitterhaften Werke, die halb archäologischen, halb reflektirenden Dichtungen und Bücher, an denen er mit mühevollem Fleiß arbeitete, für seine besten Leistungen hielt und seine eigentlich vollendeten Werke, wenn er sie auch nicht völlig wie Petrarca seine Lyrik ansah, doch entschieden geringer schätzte. Boccaccio's Ruhm bei der Nachwelt beruht ausschließlich auf seinem „Decamerone", dem ersten klassischen Novellenbuch der modernen Literatur, und wenn seine übrigen Werke gerühmt werden, so hebt man in ihnen die Verwandtschaft zum „Decamerone", den Geist, die lebendigen Züge, den fesselnden Vortrag hervor, welche das Meisterwerk auszeichnen. Dies ist nicht, wie in vielen ähnlichen Fällen, die Gedankenlosigkeit, welche das zufällig verbreitetste und gelesenste Werk allen anderen voranstellt, sondern eine bestimmte Erkenntnis, daß die Novellen des „Decamerone', den Dichter in der ganzen Fülle seines Talents und in unmittelbarer Selbständigkeit erscheinen lassen. Gleich seinen großen toskanischen Zeitgenossen kämpfte Boccaccio mit Ueberlieferungen und geistigen Anschauungen des Mittelalters, die ihn nur zeitweise verließen; gleich diesen Zeitgenossen hatte das Studium des Alterthums die doppelte Wirkung: ihn einerseits für die Eindrücke der Natur, für die ganze Fülle des menschlichen Lebens empfänglich zu stimmen, ihn aber anderseits mit Stoffen und Vorstellungen zu belasten, die nicht ohne weiteres lebendig zu gestalten waren. Die erstere Wirkung, die mit der mehrberührten Wandlung des italienischen Lebens selbst zusammentraf, tritt am reinsten und klarsten im „Decamerone" hervor.

Die Novellensammlung „Il Decamerone"[1] (zuerst in ziemlich

[1] Aelteste deutsche Uebertragung von Heinrich Steinhöwel (Ulm 1471, neu herausgegeben von A. von Keller, Stuttgart 1860); spätere beste Verdeutschungen von Soltau (Berlin 1803) und Karl Witte (Leipzig 1843, 3. Aufl. 1859).

zahlreichen, wenn auch natürlich mannigfach inkorrekten Handschriften verbreitet, dann 1471 zu Venedig, 1472 zu Mantua gedruckt; unter zahllosen neueren Ausgaben die von Biagoli, Paris 1823, und von Fanfani, Florenz 1857, geschätzt) kann erst auf der Höhe von Boccaccio's Leben geschrieben sein, da sie die große Pest des Jahrs 1348 zur Voraussetzung hat. Die Erlebnisse einer Gesellschaft junger Florentiner und Florentinerinnen, die vor dem überall drohenden Tod auf ihre Landhäuser flüchten, hier in gemeinsamer, geistig belebter Zerstreuung die furchtbaren Eindrücke des Tags von sich fern zu halten suchen und in der That vom schwarzen Tod verschont bleiben, bilden den Rahmen zu der Reihe der hundert Novellen, welche von den einzelnen Gliedern dieser Gesellschaft erzählt werden. So bedeutend, ja ergreifend die Einleitung ist, so reizende Einzelzüge sich in der Idylle finden, welche von den Flüchtlingen durchlebt wird, so bleibt die Hauptsache doch die phantasievolle Mannigfaltigkeit, der wechselnde Reiz der Erzählungen, in denen allen sich der eigenthümliche Dichtergeist und das bedeutende innere Leben Boccaccio's entfaltet. Es ist weder ein Geheimnis, daß der Dichter des „Decamerone" die Form der Novelle, als der kurzen, modernisirten Erzählung einer ältern Begebenheit oder der plaudernden Wiedergabe eines charakteristischen Vorfalls aus dem täglichen Leben, bereits vorfand, noch, daß Boccaccio einen guten Theil seiner Novellen aus der mittelalterlichen Literatur, die ihm zugänglich war, entlehnt hat. Sein Verdienst um die Durchbildung der Form, um die dichterische Vergeistigung und Verklärung, die völlig neue Auffassung des Stoffs, bleibt darum das gleich große, und die Novellen, so wie sie im „Decamerone" vorgetragen werden, gehören durchaus ihm. Der Schwung eines neuen Lebens, neuer lebendiger Empfindung, der Respekt vor der Individualität, der aus den eigenartigen Zuständen Italiens rasch erwachsen war, äußern sich in Boccaccio's Werk zuerst. In der That war die ganze Kunstgattung, der lebendige, beziehungsreiche Vortrag einer merkwürdigen, für sich stehenden Begebenheit, oft nur eines treffenden Charakterzugs, eines schlagenden Worts, der geistigen Grundstimmung der Italiener des 14. und 15. Jahrhunderts besonders günstig. Schätzte man den Menschen nicht mehr nach Stand und äußeren Verbindungen, hatte man entdeckt, daß der Einzelne für sich bedeutend und beachtenswerth sei, so lag es nahe, daß am Unbedeutendsten, Unschein-



barsten Seiten und Züge vorhanden sein konnten, die zu beachten der Mühe lohnte. Verband sich mit dieser humanen Einsicht eine scharfe Beobachtung der Menschen und Dinge, ein eigenthümliches Urtheil und die alte poetische Lust an der Fülle und Mannigfaltigkeit des Lebens, so konnte die Novelle, auch wenn sie noch immer als kurze Erzählung im geselligen Kreis betrachtet ward, unendlichen Gestalten- und Stimmungsreichthum in sich aufnehmen. Die unbedeutendste Anekdote, ein leichter Scherz, ein toller Einfall hatten ebensoviel Recht, treffend und sinnreich vorgetragen zu werden, als ein ernstes Abenteuer, eine rührende oder tragische Geschichte. Unzweifelhaft forderte die neue Theilnahme an den Individuen, an tausend persönlichen Eigenthümlichkeiten und jedem anders gearteten Menschengeschick gebieterisch eine neue Form.

Wie manchen Stoff daher auch der Dichter des „Decamerone" aus altfranzösischen gereimten Romanen, Contes und Fabliaux entnehmen mochte, seine Novellen ließen keinen Vergleich mit diesen zu. Obschon der französische gereimte Roman, diese echte Schöpfung des Mittelalters, zur Zeit Boccaccio's insofern den Einfluß der Zeit empfand, als er in Prosa aufgelöst und an Stelle des lebendigen Vortrags der Lektüre anheimgegeben ward, so lag in ihm kaum irgend ein Keim zu der Mannigfaltigkeit, welche die Novelle Boccaccio's aufwies. Mitten in der überschwänglichen Fülle unerhörter Abenteuer litt der ritterliche Roman, wie er von Frankreich aus verbreitet ward, unter dem Mangel an charakteristischen Gestalten, unter der Eintönigkeit des dargestellten Lebens. Die einzelnen Bücher glichen einander zum Verwechseln. Ueberall leuchtet es von Kreuzen, Fahnen, Rüstungen und Waffen; überall reiten die gleich stattlichen Helden voll Jugendmuth oder trotziger Kraft, schädelspaltend und burgenbrechend, heidnischen Zauber und Untreue christlich-ritterlich überwindend auf ihr Ziel los, sei dies Ziel eine Krone im Morgenland oder eine stattliche Baronie zwischen Pyrenäen und Alpen. Ueberall winken verzauberte Prinzessinnen, minneholde, liebessehnsüchtige Königstöchter; überall zieht der Held in Schlösser ein, wo er Prunk, Glanz und üppige Gastlichkeit findet; Wälder, Wüsten, Einöden und Sümpfe scheinen ihm nur des Gegensatzes und der Abwechselung halber in den Weg gelegt und werden, gleich den Feinden, immer siegreich überwunden. Aufs höchste bleibt einmal der Held für

todt liegen — sicher nur, um von irgend einem schönen Weib dann bestens gepflegt und belohnt zu werden. Diese Romane sprachen deutlich aus, was in dem oftmals armen, rauhen und immer eintönigen Dasein des Ritterstands als Ideal galt und geheimster Wunsch blieb, auch als keine Kreuzfahrt nach dem Gelobten Land (an dessen Stelle allmählich das halb sagenhafte Kaiserthum Trapezunt trat) mehr die Erfüllung brachte.

Welch eine andere, reichere Welt der Begebenheit, der Anschauung, der Empfindung erschloß sich in Boccaccio's Novellen! Man pflegt freilich, sobald der Name des „Decamerone" genannt wird, an die sinnliche Leichtfertigkeit und die übermüthige Keckheit vieler Geschichten desselben zuerst zu denken und vergißt den Ausschreitungen und Ueppigkeiten eines übermüthigen Lebensgefühls und Lebensbehagens gegenüber, daß das Buch Boccaccio's eine unendlich höhere und ernstere Bedeutung hat, als ihm nach Gehalt und Gestalt einzelner seiner Novellen allein beigemessen werden würde. Die Meisterschaft des Erzählens, die feine Grazie und anmuthige Klarheit des Vortrags, die Kunst der Schilderung, der scharfen Pointirung jeder vorgetragenen kleinen Geschichte, die lebendige Charakteristik, die oft mit einem Zug das Bild einer ganzen Persönlichkeit vor Augen zu führen weiß, stehen bei der Werthschätzung des „Decamerone" doch immer erst in zweiter Linie. Als Hauptvorzüge müssen die heitere und milde Anschauung der Dinge, die Wärme der Empfindung und der Adel einer ihrer selbst kaum erst bewußt werdenden, sich noch rückhaltend und schüchtern äußernden Bildung gelten. Die Novellen des „Decamerone" sind zum Theil herausfordernd, ihre Keckheit im Mund von gebildeten Frauen für uns verletzend; die wilden Sitten einer gährenden und vielfach aus Rand und Band gehenden Zeit müssen hier Boccaccio's beste Entschuldigung bilden. Aber so oft der Dichter auch leichtfertig erscheint: nie ist er niedrig; so oft er sich sinnlich-üppig zeigt: nie ist er grausam; so toll und ausgelassen er über das Mißgeschick und die Schande aufgeblasener, hohler, eitler, harter und heuchlerischer Naturen spottet: nie entbehrt er der lebendigen Theilnahme, des warmen Mitgefühls am menschlichen Schicksal und den leidvollen Ereignissen und Verkettungen des menschlichen Daseins. Wer genauer zusieht, wird hinter dem bunten Spiel dieser leichten Novellen, die zunächst nur auf die Unterhaltung üppiger Weltkinder berechnet erscheinen, einen tiefern Geist und eine liebens-



würdige Menschennatur nicht verkennen. Freilich bleibt diese Natur in einer gewissen Weise an die Bedingungen ihrer Zeit und ihres Landes gebunden. Vertheidiger des Mittelalters könnten hervorheben, daß im Gegensatz zu den Märchen und Geschichten kindlich gläubiger Jahrhunderte, in denen allen die innere Wärme, die selbstlose Herzenstreue, die gläubige Schlichtheit, mit einem Worte die Herzenstugenden als den Widerstand und die Wirrnis der Welt besiegend dargestellt werden, die Boccaccio'sche Novelle in einseitiger Bewunderung der Verstandeskräfte, der Klugheit und Urtheilskraft, des Witzes und der Gewandtheit beharre. Indeß ist nicht zu vergessen, daß diese Kräfte und Eigenschaften niemals im Gegensatz zu besseren und höheren, sondern zu niederen dargestellt werden. Die Klugheit tritt der selbstgefälligen, auf äußere Zufälligkeiten dünkelhaften Dummheit, die Urtheilskraft der blöden Leichtgläubigkeit, der Witz aller falschen Feierlichkeit, die Gewandtheit der ahnen- oder geldstolzen Plumpheit siegreich gegenüber.

Die stärksten Pfeile hat Boccaccio in seinen Novellen gegen die Geistlichkeit seiner Tage geschleudert. So oft es sich um die Kleriker und Mönche handelt, verwandelt sich die heitere und absichtslose Erzählungskunst des Dichters zu einer bewußten Tendenz: das Lasterleben, die plumpe Heuchelei und die gläubige Beschränktheit, die ihr gegenüberstand, mit den stärksten Farben zu schildern. Daß der Dichter nichts von unchristlicher Gesinnung in sich trug, dafür bürgt neben den Zügen wirklicher Frömmigkeit, welche in die Novellen des „Decamerone" verwebt sind, jene charakteristische, von Neifile erzählte Geschichte vom Pariser Juden Abraham, der aus tiefster Ueberzeugung Christ wird, nachdem er das Treiben des päpstlichen Hofs gesehen („Decamerone", erster Tag, 2. Novelle). Die oppositionelle Stimmung gegen die Geistlichen, die in der Regel allein den Einwirkungen der heidnischen Literatur zugeschrieben wird, griff eben in allen Bürgerkreisen Italiens um sich und war natürliches Ergebnis des Verfalls der Kirche und der Sittenlosigkeit ihrer Träger. Die Geschichten von verliebten Mönchen und Nonnen, die sich an allen zehn Tagen des „Decamerone" wiederholen und in den Mund aller Gesellschaftsmitglieder gelegt sind, würden ohne die Kunst des Vortrags selbst zu einer gewissen Einförmigkeit ausarten. Einige unter ihnen, wie die Novelle der Lauretta von „Ferondo im Fegefeuer" (Dritter Tag, 8. Novelle) wie die freche Geschichte



des Dioneo von „Alibech und dem Mönch Rustico" (Dritter Tag, 10. Novelle), die des Dioneo vom „Bruder Cipolla, der den Bauern eine Feder des Engels Gabriel zeigen will" (Sechster Tag, 10. Novelle), wie die Erzählung des Panfilo vom „Pfarrer von Varlungo" (Achter Tag, 2. Novelle) und der tolle Schwank der Elise: „Die ertappte Aebtissin" (Neunter Tag, 2. Novelle), gehören zu Boccaccio's Meisterstücken. Aber nur eine ganz tendenziöse Kritik kann auf diese Seite des „Decamerone" das ausschließliche Gewicht legen und die prächtigen sinnreichen Erzählungen andern Gepräges in den Hintergrund schieben. Getreu der Grundanschauung des Dichters erscheinen besonders zahlreich jene Novellen, in denen der verschiedengestaltige Triumph einer überlegenen Besonnenheit oder einer geistvollen Persönlichkeit überhaupt verherrlicht wird. Von der Geschichte der Filomena an: „Der Jude Melchisedek entgeht durch seine Erzählung von den drei Ringen einer großen Gefahr" (Erster Tag, 3. Novelle) haben wir dergleichen Novellen in der Erzählung der Emilie (Erster Tag, 6. Novelle), in der der Pampinea von „Meister Alberto von Bologna" (Erster Tag, 10. Novelle), in der Geschichte der Filomena: „Von der Dame, die durch einen frommen Bruder ihrem Liebhaber den Weg zu sich zeigt" (Dritter Tag, 3. Novelle), in der Geschichte der Lauretta: „Frau Nonna di Pulci bringt den Bischof von Florenz zum Schweigen" (Sechster Tag, 3. Novelle), in der des Filostrato: „Frau Filippa bewirkt die Aenderung eines harten pratensischen Gesetzes" (Sechster Tag, 7. Novelle), in der der Lauretta: „Von Frau Ghita, die ihren plumpen Mann überlistet" (Siebenter Tag, 4. Novelle), im Schwank des Filostrato: „Von drei jungen Florentinern und dem Marchesaner Richter" (Achter Tag, 5. Novelle) und manchen anderen. Mehrfach gestalten sich dergleichen Geschichten zu lebendigen Zeugnissen der feinen und fast anmuthigen florentinischen Bosheit, so die Novelle der Lauretta: „Guiglielmo Borsiere" (Erster Tag, 8. Novelle), die der Filomena von „Frau Oretta" (Sechster Tag, 1. Novelle) und die der Fiammetta: „Michael Scalza und die Baronci" (Sechster Tag, 6. Novelle). Weit seltener ist eine starke Darstellung der Wirkungen edler und berechtigter Leidenschaft, doch enthalten die Novellen der Neifile: „Julie von Narbonne" (Dritter Tag, 9. Novelle), die der Fiammetta: „Fürst Tankred und seine Tochter" (Vierter Tag, 1. Novelle), die der Filomena: „Lisa-



betta" (Vierter Tag, 5. Novelle), die des Filostrato: „Das Herz des Guillaume von Guardastagno" (Vierter Tag, 9. Novelle), die der Pampinea von „Gian von Procida" (Fünfter Tag, 6. Novelle), die der Fiammetta: „Federigo Alberighi" (Fünfter Tag, 9. Novelle), die der Emilie: „Donna Dianova und Herr Ansaldo" (Zehnter Tag, 5. Novelle), die der Pampinea: „König Pietro und Lisa" (Zehnter Tag, 7. Novelle) Ansätze dazu, welche für die spätere Entwickelung der Novelle entscheidend und wichtig geworden sind.

Alles in allem gewinnt das „Decamerone" seine volle Bedeutung erst im Vergleich mit den sonstigen poetischen Werken der Zeit, ja mit der Mehrzahl von Boccaccio's eigenen Werken. Ein halbes Jahrtausend hat seinen Geschichten wenig von ihrer Frische und lebendigen Wirkung zu rauben vermocht, und die Entwickelung der italienischen Erzählungsliteratur sollte nach mehr als einer Seite von seinem Meisterwerk abhängig bleiben.

Von allen übrigen poetischen Schöpfungen Boccaccio's steht die poetische Erzählung in Versen: „Ninfale Fiesolano" (Venedig 1477), ein frisches, mit lieblichen Schilderungen durchwebtes Idyll, den Novellen des „Decamerone" am nächsten. Zwar neigt die in zierlichen Versen geschriebene Idylle schon zu den Werken hinüber, in denen der Dichter seine Vertrautheit mit der antiken Mythologie an den Tag legt, aber namentlich der erste Theil des kleinen Epos, der das Liebesglück des Hirten Africo und der Nymphe Mensola, einer der Begleiterinnen der gestrengen Diana, schildert, ist im Ton keck und lieblich; auch noch der tragische Ausgang der Liebenden, der freiwillige Tod des Africo und die durch Diana bewirkte Verwandlung der Mensola in einen Bach, sind lebendig erzählt, während die Fortsetzung der einfachen Geschichte das Interesse abschwächt. Nur der Zug, daß sich schließlich sämmtliche Nymphen der Diana mit Sterblichen vermählen, kann als eine poetische Genugthuung für das Schicksal der Mensola angesehen werden. Charakteristisch ist die Frische der Naturschilderungen in der kleinen Dichtung, die der Naturfreude, welche aus den Zwischenerzählungen des „Decamerone" leuchtet, vollständig entspricht.

In der Versform des „Ninfale Fiesolano" sind auch Boccaccio's epische Jugenddichtungen, die „Teseide", das erste italienische epische Gedicht in achtzeiligen Stanzen (Ottave rime), und „Filostrato" abgefaßt. Sie dürfen im einzelnen als Zeug-

nisse für Boccaccio's poetisches Talent, im ganzen als Zeugnisse des wunderbaren Kampfes zwischen den noch herrschenden Ueberlieferungen des Mittelalters und der gewaltig auf die Talente eindrängenden Vorstellungswelt des Alterthums gelten. Die „Teseide“ (zuerst Ferrara 1475; Ausgabe von Moutier, Florenz 1831) würde ihrer Erfindung nach einen Platz unter den Rittergedichten des 13. Jahrhunderts, die ja vielfach Stoffe des Alterthums ins Chevalereske übertrugen, verdient haben. Gegen die Amazonenkönigin Hippolyta unternimmt Theseus, der „Herzog von Athen" (der Heros der Mythe, mit dem Titel Walters von Brienne geschmückt!), einen Kriegs- und Rachezug. Besiegt, vermählt sich Hippolyta mit Theseus und ihre Amazonen, der männerlosen Zeit müde, mit seinen Kriegern. Nach Athen heimgerufen, unternimmt Theseus seinen Zug gegen Theben und führt aus der besiegten Stadt die Prinzen Palemon und Arcitas, aus königlich thebanischem Geschlecht, nach seiner Hauptstadt. Hier verlieben sich beide in Emilia, die junge Schwester der Hippolyta, so leidenschaftlich, daß Arcitas, freigelassen, aber bei Todesstrafe aus Attika verbannt, heimlich zurückkehrt, von seinem Nebenbuhler Palemon erkannt wird und mit ihm einen Zweikampf um den Besitz der schönen blonden Emilia besteht, zu dem diese selbst sammt Theseus hinzukommt. Der Herzog von Athen, von der Sachlage unterrichtet, beraumt darauf ein großes Turnier an, zu welchem Arcitas und Palemon je mit hundert Rittern erscheinen. Als Gefolgschaft seiner Helden bietet hier Boccaccio alle erdenklichen Heroen des Alterthums auf. Das Turnier findet ganz im ritterlichen Stil statt; nach vorangegangenem Ritterschlag rennen die beiden Kämpen auf einander ein; Arcitas, der zu Mars um Sieg gefleht hat, wirft seinen Gegner nieder, stürzt aber selbst mit seinem von einer Furie scheu gemachten Streitroß. Zum Tode verwundet, läßt er sich mit Emilia trauen — vermacht auf dem Todtenbett Weib und Gut dem Nebenbuhler Palemon, der klüger als er, nur zur Venus um den Besitz der Geliebten gefleht hat, und schwört ihm wie ein echter Ritter, daß er von Emilia nur einen jungfräulichen Kuß gewonnen habe. Mit der Vermählung des Palemon und der Emilia schließt das Gedicht. In den Einzelheiten vermochte Boccaccio den Ton eines mittelalterlichen Epos nicht festzuhalten — er fühlte sich gleichsam unter dem Druck des Virgil und der sonstigen lateinischen Dichter, die er kannte.

Weit unbefangener als in der „Teseide“ zeigte sich Boccaccio’s episches Talent im „Filostrato“ (Venedig 1480), in welchem er die Geschichte der Liebe des trojanischen Prinzen Troilus zur Priesterstochter Chriseis und den tragischen Tod des Fürstensohns infolge der Untreue seiner Geliebten behandelte. Nicht nur die Wahrscheinlichkeit, daß Boccaccio den Stoff seines Gedichts einem französischen gereimten des Benoit St. More oder einer diesem nachgebildeten Erzählung entnahm, sondern vor allen Dingen die Möglichkeit, eigene Erlebnisse in dieser Erzählung zu verwerthen, verleihen dem ganzen mehr Leben und Wärme. In den Liebesscenen des dritten Gesangs, in der Verzweiflung des Troilus, als Griseida nicht aus dem Lager der Griechen zurückkehrt und ihn mit leeren Briefen und Ausflüchten hinhält, klingt etwas von Boccaccio’s neapolitanischen Liebeserlebnissen nach.

Jedenfalls überragte letzteres Werk die Jugendromane des Dichters, „Filocopo“ und „Ameto“, weit. Im erstern versetzte Boccaccio die reizende, phantasievolle Liebesgeschichte von „Flos und Blankflos“ („Florio und Biancafiore“) mit allem möglichen Apparat der Mythologie und Archäologie und putzte sie durch frostige Betrachtungen und Bilder in unerquicklicher Weise auf. Im zweiten haben wir den Ansatz zu einem Schäferroman mit eingestreuten unzähligen Episoden, halbverständlichen Anspielungen und allegorischen Gestalten, welche gelegentlich den Gestalten des Dante ins „Paradies“ nachklimmen möchten und wiederum gelegentlich in die höchst irdischen Vergnügungen verfallen, denen sich die Nonnen und florentinischen Bürgertöchter des „Decamerone“ ohne den gelehrten Apparat und die allegorischen Prätentionen des „Ameto“ hingeben. — Wenn es übrigens möglich war, die gespreizte halb verdaute Bildung, die in diesen Romanen mit dem warmen Leben und dem schlichten dichterischen Ausdruck in Streit liegt, noch zu überbieten, so geschah dies in der „Liebesvision“, welche von Boccaccio’s Biographen in die gleiche Zeit mit dem „Filocopo“ gesetzt wird. Die „Liebesvision“ („Amorosa visione“, Mailand 1521) ist ein Gedicht in Terzinen und in fünfzig Kapiteln, ein Gedicht von der gekünsteltsten Form und dem kältesten, gleichgültigsten Inhalt. Mit einer Führerin, die der Dante’schen Beatrice nachgebildet sein will, durchstreift der Dichter die Häuser der Weisheit, des Ruhms, der Liebe, des Glücks, um

endlich in einen Garten geleitet zu werden, wo er unter zahlreichen anderen Frauen auch die eine findet, deren Dienst er sich ganz weihen will, und deren Namen „Madame Maria" wie seinen eigenen er in der Akrostichonspielerei seiner Anfangsbuchstaben enthüllt, so daß man wirklich auf den Glauben kommen könnte, als habe der Dichter mit seinem ganzen Werke keinen bessern Zweck verfolgt.

Dagegen haben die beiden Werke, welche Boccaccio vermuthlich unmittelbar vor und nach dem „Decamerone" schrieb, die Romane „Fiammetta" und „Urbano", vollen Anspruch darauf, unter den Leistungen hervorgehoben zu werden, durch welche der Dichter einer lebendigen, nicht nur äußerlich die antike nachahmenden italienischen Literatur die Bahn zeigte. Die „Fiammetta" (zuerst Padua 1472)[1] ist ein elegischer Monolog in acht Kapiteln, in welchem Boccaccio einen guten Theil seiner Liebesgeschichte mit Fiammetta-Maria aufgenommen. In dem kleinen Roman haben wir die Erinnerungen an eine glühende sinnliche Liebe, die wehmüthige Klage um das Scheiden des Geliebten, die Verzweiflung bei der Kunde von seiner Untreue, und die Kraft, die Glut, die unmittelbare Frische der besten Seiten lassen sie als völlig unveraltet erscheinen. Boccaccio ist unter dem Namen Panfilo eingeführt, und, seinen Anschauungen getreu, legt er selbst hier der Geliebten das Lob seiner Kenntnis des Alterthums und seiner sinnreichen Vergleiche der modernen mit der antiken Welt auf die Lippen. Es fehlt nicht an mythologischem Aufputz und gemachter Breite. Im ganzen jedoch geht durch den kleinen Roman ein Hauch echter Stimmung, und die Darstellung des Widerspruchs zwischen Fiammetta's äußerem und innerem Leben ist von ergreifender Schönheit. — Der kleinere Roman „Urbano" (von einigen für unecht und für ein späteres Werk eines gewissen Canobio di Stefano erklärt) erzählt fließend und interessant (wie in einer größern Novelle des „Decamerone") die Schicksale eines natürlichen Sohns des Kaisers Friedrich Barbarossa, der viele Abenteuer besteht und zuletzt die Tochter des Sultans von Babylon zur Frau gewinnt, während der alte Kaiser seine Mutter zu seiner rechtmäßigen Gattin erhebt. Es liegt nahe, daß in diesem letztern Zug nicht eine Erinnerung an Friedrich Barbarossa, sondern an Kaiser Friedrich II. wach wird,

[1] Deutsche Uebertragung von G. Diezel (Stuttgart 1855).



welcher sich auf seinem Todtenbett mit Blanca di Lancia, der Mutter König Manfreds, trauen ließ.

Von den italienischen Prosawerken Boccaccio's, welche ohne Zweifel nach allen genannten Dichtungen entstanden sind, verdient sein „Leben Dante's", ein Denkmal seiner reinen Begeisterung und Bewunderung für den großen Landsmann, vor allen hervorgehoben zu werden. Die satirische Schrift: „Corbaccio, oder das Labyrinth der Liebe" scheint der Ausfluß eines bittern Ingrimms über eine verschmähte Liebeswerbung zu sein. Dem Dichter, der sich in eine schöne Wittwe vergafft hat, erscheint bei Nacht der Geist des todten Gatten dieser Frau, und indem er ihm die künstlichen Schönheitsmittel enthüllt, denen sie ihre Reize verdankt (eine Schilderung, welcher die Toilette der Kunigunde von Thurneck in Kleists „Käthchen von Heilbronn" gleicht), enttäuscht er ihn über den Charakter des Weibes. Der Geist legt schließlich dem Dichter zur Strafe für seine Liebessünden die Verpflichtung auf, der Welt alles Böse, was er ihm über sein Weib und die Frauen im allgemeinen vertraut, mitzutheilen. Es ist, als ob Boccaccio die Schwäche des unerquicklichen Werks gefühlt und sich mit dem Geisterbefehl gegen alle Anklage habe decken wollen.

Die Reihe der lateinisch geschriebenen Werke und Dichtungen Boccaccio's war gleichfalls eine stattliche, und ohne Zweifel hat der Dichter sich, gleich seinem Freund Petrarca, von seinen „Eklogen" größern Ruhm bei der Nachwelt versprochen als vom „Decamerone". In diesen dialogischen Gedichten führte er unter dem Bild von Schäfern eine Reihe von lebenden und verstorbenen Persönlichkeiten ein, mit denen das Leben ihn in Beziehung gesetzt hatte. Die hineingeheimnißten Anspielungen auf seine persönlichen Schicksale und allgemeine Zeitverhältnisse sind zum guten Theil unverständlich geworden. Die Eklogen können nur insoweit interessiren, als sie zeigen, wie unsicher selbst der freieste und modernste Schöpfer der italienischen Literatur gegenüber den hohen Mustern des Alterthums sich fühlte. Daß Virgil erreicht oder gar übertroffen werden könnte, hätte für Ketzerei gegolten; das Höchste, wozu man es treiben könne, sei: ihm nachzuahmen. Mit der „Genealogia deorum" sowie den früher erwähnten Werken: „De claris mulieribus" und „De casibus virorum illustrium", gewann er das Bürgerrecht unter den Gelehrten seiner Zeit. Die „Erklärung der Göttlichen Komödie" trat schon wieder aus

dem Kreis, in dem diese ältesten Vertreter und Verkünder des Humanismus befangen waren, heraus, und nur weil sie Dante auf seine lateinischen Schriften hin als einen der ihrigen erachteten, ließen sie diese schließliche Thätigkeit ihres Genossen gelten. Jedenfalls hatte Boccaccio einen weitern, entscheidenden Schritt gethan. Und wenn im folgenden Jahrhundert, trotz aller Anwandlungen, welche florentinische Humanisten dazu verspürten, der Versuch, die italienische Literatur in eine neulateinische umzuwandeln, nicht ernsthaft gemacht wurde, so geschah es, weil die großen Gestalten der Dichter des 14. Jahrhunderts hemmend in den Weg traten, weil es nicht mehr möglich war, ihre italienisch geschriebenen Werke für unwesentliche und untergeordnete Theile ihrer Thätigkeit zu erklären.

Auf seinem eigensten Gebiete, dem der Novelle, hatte Boccaccio noch bei seinen Lebzeiten, und jedenfalls von der beginnenden Verbreitung des „Decamerone" an, eine Reihe von Nachahmern und Nachfolgern gefunden, welche die poetische Form, die er kraft seines Reichthums an Phantasie und Lebenseindrücken mit vollendeter Meisterschaft gehandhabt, alsbald zu einem Gemeingut zu machen versuchten und wenigstens die Augen aller beständig wieder auf ihr Vorbild hinlenkten.

Achtes Kapitel.

Die italienische Novellistik des 14. Jahrhunderts.

Die Form der Novelle, die vor Boccaccio existirt hatte, aber durch ihn gleichsam umgeschaffen und den Bedürfnissen einer neu entstehenden Gesellschaft angepaßt worden war, fand noch bei seinen Lebzeiten und mit der Verbreitung des „Decamerone", die schon in Handschriften stattgefunden haben muß, eine weit verbreitete Nachahmung. Zunächst natürlich in Florenz, wo alle Zustände auf einen immer häufigern Gebrauch dieser biegsamen Form hindrängten. Das Interesse an den stets zahlreicher auftauchenden individuellen Besonderheiten, die altflorentinische Lust an der Posse, die wachsende Bosheit, an welcher die neue Bildung und ihr Widerspruch mit manchen noch geltenden Einrichtungen und Ueberlieferungen ihren guten Antheil hatten, die Skepsis gegen allen Wunderglauben und damit auch gegen die Kirche reizten in den verschiedenen Lebenskreisen der toskanischen Hauptstadt zur Niederschrift von Novellen an. Dabei läßt sich noch recht wohl annehmen, daß zahlreiche Novellen, die sich bald auf die Wiedergabe eines treffenden Worts, einer Anekdote beschränkten, bald zur ausführlichen Erzählung erweiterten, wirklich nur im geselligen Kreis erzählt worden sind. Da aber für erlaubt galt, daß jeder Novellist seinen Stoff nahm, wo er ihn fand, daß einer dem andern nacherzählte, darf man des Glaubens leben, daß wenig von den eigentlich lebensvollen und geistreichen Erfindungen dieser Art verloren gegangen sei, da ja in der That eine große Anzahl lebloser und geistesdürftiger Produkte mit überliefert worden ist.

Schon bei Betrachtung dieser altflorentinischen Novellisten des 14. Jahrhunderts läßt sich erkennen, welch ein Unterschied zwischen dem kulturhistorischen und dem poetischen Interesse obwalten muß. Unbestreitbar haben alle gewisse Züge des floren-

tinischen und überhaupt des italienischen Lebens ihrer Zeit bewahrt und aus allen kann das Gesammtbild der großen Uebergangsepoche des 14. Jahrhunderts vervollständigt werden. So geschieht es leicht, daß ihr Werth zu hoch veranschlagt und die poetische Dürftigkeit mehr als eines dieser Novellisten ihm auf die Detailerinnerungen, die lokalen Namen und die Sittenzüge hin vergeben wird, die in seinen Büchern oder Einzelgeschichten bewahrt sind.

Unter den Florentinern, welche alsbald in die Fußstapfen des Boccaccio traten, stand der angesehene Franco Sacchetti obenan. 1335 zu Florenz geboren und einer alten Familie seiner Vaterstadt entstammend, gehörte er zur Zahl der florentinischen Bankherren, deren Einfluß und Bedeutung während des 14. Jahrhunderts beständig wuchs, bekleidete mehrfach wichtige obrigkeitliche Aemter und scheint in dem besondern Ansehen, in dem er stand, weder durch die Theilnahme seines Bruders an einer angeblichen Verschwörung der Albizzi und Strozzi gegen die Republik und die Hinrichtung desselben als Rebell, noch durch große Vermögensverluste, die ihn trafen, etwas eingebüßt zu haben. Nach der Sitte der Zeit wurde er als Podestà nach San Miniato und Faenza berufen und unterhielt bis zu seinem nach dem Jahr 1400 erfolgten Tod mannigfache Verbindungen mit Staatsmännern und Gelehrten Italiens. Dem Bildungseifer jener Tage huldigte auch er und ohne unter den eigentlichen Humanisten hervorzuragen, bethätigte er sich mannigfach literarisch, gehörte zu den ältesten Nachahmern der Petrarca'schen Lyrik, setzte viele seiner Gedichte selbst in Musik und fand sich endlich durch das „Decamerone" zu einer Novellensammlung bestimmt. „Die dreihundert Novellen" („Il trecento novelle"), welche erst nach Jahrhunderten (erste Ausgabe Florenz 1724), und zwar in verstümmelter Gestalt mit nur 223 Novellen zur Veröffentlichung gelangten*), die aber handschriftlich zu ihrer Zeit in Florenz bekannt und verbreitet gewesen zu sein scheinen, waren die literarische Hauptleistung Sacchetti's. Das Werk Sacchetti's steht in einem ähnlichen Verhältnis zum „Decamerone" Boccaccio's, wie die Nachahmungen der „Göttlichen Komödie" zu dieser selbst. Der Florentiner Wechsler vermochte nur die Mannigfaltigkeit und den Ton

*) Deutsch nur einzelne in Adelbert Keller: „Italienischer Novellenschatz", Bd. 1., Leipzig 1852.



scheinbar kunstloser Plauderei in Boccaccio's Novellen aufzufassen und sich einigermaßen anzueignen, die freiere und tiefere Bildung wie die heitere Anmuth seines Vorgängers und Vorbildes blieben ihm fremd. In Sacchetti's Novellen überwiegen die anekdotischen, zufälligen, kleinen Begebenheiten, die derben und oft unflätigen Possen und Späße; er hatte eine besondere Vorliebe für die umherziehenden Spaßmacher, die an den kleinen italienischen Höfen zu finden waren; er beobachtete mit entschiedener Theilnahme die Vorgänge des florentinischen Straßenlebens und täglichen Volkstreibens; er interessirte sich für alle möglichen Zufälligkeiten, und viele seiner Erzählungen erinnern mehr an den Klatsch in einer Barbierstube, als an die Unterhaltung guter Gesellschaft, welche doch die Voraussetzung der Novelle bildete. Jene eigenartige italienische Naivität, die nicht zu merken scheint, daß der Schmutz (im wörtlichen, nicht im sittlichen Sinn) schmutzig bleibt, und von der selbst der poetische Boccaccio einzelne Anwandlungen hat (man denke an die IX. und X. Novelle des achten Tages im „Decamerone"), ist bei Sacchetti ganz und gar zu Hause. Wenn er selbst Erhebung über mancherlei persönliche Widerwärtigkeiten in der Niederschrift seiner Erzählungen fand, so konnten sie für andere diese Wirkung nur durch ihre derben Witzworte und einzelne burleske Situationen haben.

Ein Novellist, welcher den Vergleich mit Boccaccio durch die Anlage seines Werks noch direkter herausforderte, als dies von Sacchetti geschehen war, Ser Giovanni, der Verfasser von „Il Pecorone" (zuerst gedruckt Mailand 1558*), gilt nach seiner Sprache für einen Florentiner, obschon er nach seinem Vorbericht zur Zeit des Beginnes seines Werks im Flecken Dovadola bei Forli lebte und über seine Persönlichkeit eine Gewißheit so wenig erlangt worden ist, daß auch seine Verbannung aus Florenz nur als eine wenn schon wahrscheinliche Vermuthung gelten darf. Der Titel der Novellensammlung: „Der Schafskopf" (am entsprechendsten, wenn nicht zu derb, wäre das süddeutsche: „Der Viechkerl!"), den ein Eingangssonett mit der ironischen Betrachtung rechtfertigt, daß es so viele schafsähnliche Dummköpfe gebe und der Verfasser sich selbst für nicht viel mehr halten dürfe, läßt erwarten, daß die Novellen Ser Giovanni's in Witzworten

*) Deutsch eine Anzahl Novellen des Ser Giovanni in Adelbert Keller: „Italienischer Novellenschatz", Band 1.

und Burlesken mit denen Sacchetti's wetteifern werden. Thatsächlich ist dies nicht der Fall, so wenig der Verfasser mit dem schlecht erfundenen, dürftigen Rahmen seiner Geschichte (ein Kaplan und eine Nonne, ineinander verliebt, kommen 25 Abende im Sprachzimmer des Nonnenklosters zusammen und erzählen sich gegenseitig je zwei Geschichten!) die prächtige Einfassung der Novellen des „Decamerone" erreicht, so deutlich sieht man im einzelnen, wie er sich nach Boccaccio gebildet hat. Da und dort gelingt es ihm denn auch, eine Novelle in dem Ton seines Musters vorzutragen, hinter dem er freilich an Reichthum und Mannigfaltigkeit, an innerer Lebensfülle zurückbleibt, ohne durch eigene charakteristische Eigenschaften dafür zu entschädigen. Gleichwohl sind einige Novellen des „Pecorone" so erzählt, daß sie poetisch zu fesseln vermögen. Die Novelle von der Ermordung der schönen Constanze Malatesta und ihres Geliebten auf Befehl des Galeotto Malatesta (Novelle XIV), die übermüthige Geschichte des Studenten von Bologna, dem sein Professor die Kunst zu lieben lehrt, die dieser bei der Frau des Professors ausübt (Novelle II), die Geschichte vom Juden von Venedig, die nachmals als Quelle für Shakespeare's „Kaufmann von Venedig" diente (Novelle XXI), sprechen am besten für Ser Giovanni's Darstellungstalent. Charakteristisch für die Naivität, mit welcher die Novellenschreiber und Novellensammler dieser Zeit verfuhren, ist das Verhältnis des Autors des „Pecorone" zu dem florentinischen Chronisten Giovanni Villani. Aus der Chronik desselben entlehnte Ser Giovanni (nach M. Landau's genauen Nachweisungen) nicht weniger als 27 seiner historischen Novellen. „Alle diese Auszüge", fügt Landau („Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle", Wien 1875, S. 30) hinzu, „sind voll Fehler und Irrthümer in den Orts- und Personennamen und enthalten sehr wenig Zusätze Ser Giovanni's. Sie haben auch nicht einmal einen sprachlichen Werth, da wir dieselben Erzählungen in richtigerer Fassung und in korrekterem, reinerem Toskanisch bei Villani finden."

Gleichfalls florentinischen Ursprungs und in eine dem Rahmen des „Decamerone" äußerlich nachgebildete Form hineingestellt waren die Novellen des Giovanni di Gherardo von Prato, in der Regel Giovanni l'Acquettino genannt, welcher im letzten Drittel des 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts lebte und in seinem Werk: „Das Paradies der Alberti"

scheinbar kunstloser Plauderei in Boccaccio's Novellen aufzufassen und sich einigermaßen anzueignen, die freiere und tiefere Bildung wie die heitere Anmuth seines Vorgängers und Vorbildes blieben ihm fremd. In Sacchetti's Novellen überwiegen die anekdotischen, zufälligen, kleinen Begebenheiten, die derben und oft unflätigen Possen und Späße; er hatte eine besondere Vorliebe für die umherziehenden Spaßmacher, die an den kleinen italienischen Höfen zu finden waren; er beobachtete mit entschiedener Theilnahme die Vorgänge des florentinischen Straßenlebens und täglichen Volkstreibens; er interessirte sich für alle möglichen Zufälligkeiten, und viele seiner Erzählungen erinnern mehr an den Klatsch in einer Barbierstube, als an die Unterhaltung guter Gesellschaft, welche doch die Voraussetzung der Novelle bildete. Jene eigenartige italienische Naivität, die nicht zu merken scheint, daß der Schmutz (im wörtlichen, nicht im sittlichen Sinn) schmutzig bleibt, und von der selbst der poetische Boccaccio einzelne Anwandlungen hat (man denke an die IX. und X. Novelle des achten Tages im „Decamerone"), ist bei Sacchetti ganz und gar zu Hause. Wenn er selbst Erhebung über mancherlei persönliche Widerwärtigkeiten in der Niederschrift seiner Erzählungen fand, so konnten sie für andere diese Wirkung nur durch ihre derben Witzworte und einzelne burleske Situationen haben.

Ein Novellist, welcher den Vergleich mit Boccaccio durch die Anlage seines Werks noch direkter herausforderte, als dies von Sacchetti geschehen war, Ser Giovanni, der Verfasser von „Il Pecorone" (zuerst gedruckt Mailand 1558*), gilt nach seiner Sprache für einen Florentiner, obschon er nach seinem Vorbericht zur Zeit des Beginnes seines Werks im Flecken Dovadola bei Forli lebte und über seine Persönlichkeit eine Gewißheit so wenig erlangt worden ist, daß auch seine Verbannung aus Florenz nur als eine wenn schon wahrscheinliche Vermuthung gelten darf. Der Titel der Novellensammlung: „Der Schafskopf" (am entsprechendsten, wenn nicht zu derb, wäre das süddeutsche: „Der Viechkerl!"), den ein Eingangssonett mit der ironischen Betrachtung rechtfertigt, daß es so viele schafsähnliche Dummköpfe gebe und der Verfasser sich selbst für nicht viel mehr halten dürfe, läßt erwarten, daß die Novellen Ser Giovanni's in Witzworten

*) Deutsch eine Anzahl Novellen des Ser Giovanni in Adelbert Keller: „Italienischer Novellenschatz", Band 1.

und Burlesken mit denen Sacchetti's wetteifern werden. Thatsächlich ist dies nicht der Fall, so wenig der Verfasser mit dem schlecht erfundenen, dürftigen Rahmen seiner Geschichte (ein Kaplan und eine Nonne, ineinander verliebt, kommen 25 Abende im Sprachzimmer des Nonnenklosters zusammen und erzählen sich gegenseitig je zwei Geschichten!) die prächtige Einfassung der Novellen des „Decamerone" erreicht, so deutlich sieht man im einzelnen, wie er sich nach Boccaccio gebildet hat. Da und dort gelingt es ihm denn auch, eine Novelle in dem Ton seines Musters vorzutragen, hinter dem er freilich an Reichthum und Mannigfaltigkeit, an innerer Lebensfülle zurückbleibt, ohne durch eigene charakteristische Eigenschaften dafür zu entschädigen. Gleichwohl sind einige Novellen des „Pecorone" so erzählt, daß sie poetisch zu fesseln vermögen. Die Novelle von der Ermordung der schönen Constanze Malatesta und ihres Geliebten auf Befehl des Galeotto Malatesta (Novelle XIV), die übermüthige Geschichte des Studenten von Bologna, dem sein Professor die Kunst zu lieben lehrt, die dieser bei der Frau des Professors ausübt (Novelle II), die Geschichte vom Juden von Venedig, die nachmals als Quelle für Shakespeare's „Kaufmann von Venedig" diente (Novelle XXI), sprechen am besten für Ser Giovanni's Darstellungstalent. Charakteristisch für die Naivität, mit welcher die Novellenschreiber und Novellensammler dieser Zeit verfuhren, ist das Verhältnis des Autors des „Pecorone" zu dem florentinischen Chronisten Giovanni Villani. Aus der Chronik desselben entlehnte Ser Giovanni (nach M. Landau's genauen Nachweisungen) nicht weniger als 27 seiner historischen Novellen. „Alle diese Auszüge", fügt Landau („Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle", Wien 1875, S. 30) hinzu, „sind voll Fehler und Irrthümer in den Orts- und Personennamen und enthalten sehr wenig Zusätze Ser Giovanni's. Sie haben auch nicht einmal einen sprachlichen Werth, da wir dieselben Erzählungen in richtigerer Fassung und in korrekterem, reinerem Toskanisch bei Villani finden."

Gleichfalls florentinischen Ursprungs und in eine dem Rahmen des „Decamerone" äußerlich nachgebildete Form hineingestellt waren die Novellen des Giovanni di Gherardo von Prato, in der Regel Giovanni l'Acquettino genannt, welcher im letzten Drittel des 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts lebte und in seinem Werk: „Das Paradies der Alberti"



(„Il Paradiso degli Alberti“; erster Druck herausgegeben von Wesselowsky, Bologna 1867) enthalten sind. In der Villa des Antonio aus dem Haus der Alberti versammelt sich im letzten Drittel des Trecento (Wesselowsky nimmt an zwischen 1379 und 1392) eine Gesellschaft edler, angesehener Florentiner. Sie treiben Musik, plaudern über die verschiedenartigsten Themen, wobei in ihren Gesprächen die verschwindende Scholastik und die emporstrebende humanistische Bildung oft in der wundersamsten Weise ineinander klingen, erzählen dazwischen aber auch Novellen, von denen einige, namentlich die Geschichte von Michele Scotto, zu den bestgeschriebenen ihrer Zeit gehören.

Daß die Novellenerzählung und mit ihr natürlich die Niederschrift von Novellen auch außerhalb Florenz Boden gewannen, dafür sind mannigfache literarische Zeugnisse vorhanden, obschon sicher ein guter Theil der hierher gehörigen Handschriften so wenig veröffentlicht worden ist, wie die vollständige Novellensammlung des Giovanni Ser Cambi von Lucca, der von 1347—1424 lebte und außer einer Chronik, in die er gleichfalls Novellen aufnahm, eine Sammlung von Novellen hinterließ, aus deren im Besitz der gräflichen Familie Trivulzi befindlichem Manuskript Gamba eine Anzahl (Venedig 1816) veröffentlichte. Die ganze Sammlung knüpft in direkter Nachbildung des Boccaccio und einem jedenfalls unbewußten Anklang an Chaucer an die Pest des Jahrs 1374 an. Zur Zeit und aus Anlaß derselben haben sich Personen des verschiedensten Standes in der Gegend von Lucca vereinigt und unternehmen eine gemeinsame Reise nach Rom, Neapel und Norditalien. Unterwegs erzählen sie einander Novellen, deren Eigenthümlichkeit um deswillen schwer zu bestimmen ist, weil die Herausgeber nur diejenigen zum Abdruck bringen durften, die frei von Frivolitäten waren. In denjenigen, die wir kennen, überwiegt jener Zug weltlicher Klugheit, der feines, vorsichtiges Maßhalten in den Dingen über alles schätzt und im Italien der Renaissance vielfach herrschend wurde. Gedemüthigter Stolz, bestrafte oder überlistete Habgier, Untreue und Unzuverlässigkeit in Freundschaft und Liebe spielen eine Hauptrolle. Doch ist der Haß und die Abneigung gegen die Beschränktheit und Dummheit bei dem Lucchesen minder mächtig und vorwiegend als bei Boccaccio. Die allgemeine Bekanntschaft dieser Novellisten mit ihrem großen Vorbild ist auch bei Cambi an der Naivität ersichtlich, mit der er zur Verzierung



seines Buchs einzelne Geschichten des „Decamerone" ohne weiteres abschreibt.

Als feststehendes Resultat dürfen wir es ansehen, daß die Novellendichtung gegen den Ausgang des 14. Jahrhunderts hin einen außerordentlichen Aufschwung genommen hatte, daß bereits die größere Zahl der Novellisten von der neu erstehenden humanistischen Bildung angehaucht war, daß sie namentlich in ihrer kühlen Skepsis gegenüber den Heiligenlegenden und Wundergeschichten, in ihren Berichten über das Leben und Treiben der Geistlichkeit, die ihnen zum größern Theil schamlos und verächtlich erscheint, in den Ton einstimmten, welcher bald allgemein werden sollte. Bei einzelnen der Novellenerzähler hat man den Eindruck, daß sie nicht einmal mit vollem Bewußtsein den Priestern und Mönchen alle erdenkliche Schande nachsagten — der Ton ihrer Berichte erinnert an den gewisser Kaffeeklatschgesellschaften, in denen hergebrachtermaßen, ohne eigene Ueberzeugung und in aller Freundschaft, von den Abwesenden die schlimmsten Dinge erfunden und erzählt werden. Sacchetti hat eine große Zahl widriger Züge von Ordensgeistlichen, Acquettino läßt einen Abt das Beichtgeheimnis verrathen, der Verfasser des „Pecorone" stellt gar die ganze Kirche sammt Papst und Kardinälen durch die Fragen eines scharfsinnigen Ketzers in Verwirrung gebracht dar, aus der sie durch die Geistesgegenwart und den frommen Scharfsinn eines dienenden Bruders aus einem Kloster der Maremmen befreit wird. Unzweifelhaft standen diese und ähnliche Erzählungen mit der Richtung der Zeit, die in Florenz bereits siegreich wurde, in Zusammenhang. Auch darin gab sich der Einfluß des Humanismus kund, daß das antike Gewand mit Vorliebe angewendet und mittelalterlichen Geschichten übergeworfen ward.

Allerdings kamen die Eigenschaften der neuen Erzählungskunst nicht ausschließlich der weltlich-skeptischen Richtung der folgenden Jahrzehnte zu gute. Die schlagende und scharfe Charakteristik der Novelle, ihre überraschenden lebendigen Einzelzüge, ihre Witzworte und ihre beißenden Bosheiten gegen Andersdenkende wurden auch von der geistlichen Richtung benutzt, welche mit einer dem Mittelalter entstammenden Ueberzeugung und Stimmung den kräftigsten Widerstand gegen den antikirchlichen Hang des italienischen Lebens leistete. Die Geschichten der Heiligen und Wunderthäter, der frommen Büßer und Erweckten, wurden



in der anziehenden farbenreichen, charakteristisch detaillirten Erzählungsweise der Novellisten vorgetragen, die Kirche entlehnte von ihren Feinden die Waffen und wußte dieselben zum Theil vortrefflich zu handhaben. Die Mehrzahl der hierher gehörigen Erzählungen trat natürlich nur im Munde der Bußprediger hervor, — aber selbst bei den weltlichen Novellisten und in ihrem Aerger und Spott über die maulfertigen Erzähler von der Kanzel klingt oft genug der Eindruck nach, den die geistlichen Novellisten auf große Kreise des Volks hervorbrachten.

Neuntes Kapitel.

England und die englische Literatur im 14. Jahrhundert.

Daß der rasche Aufschwung, den die italienische Dichtung vom Beginn des 14. Jahrhunderts an genommen, auf andere Literaturen hinüberwirken würde, war unschwer vorauszusagen. Trug doch ein Theil der ganzen geistigen Bewegung, welcher Dante, Petrarca und Boccaccio entstiegen waren, ein Gepräge, das überall gültig und wirksam sein konnte, waren die literarischen Schätze des Alterthums, wenn auch vorzugsweise, doch durchaus nicht ausschließlich in Italien zugänglich und hatten die ersten großen Vorkämpfer des neu erstehenden Humanismus — Petrarca zumal — ihre Verbindungen und Wirkungen keineswegs auf die heimische Halbinsel beschränkt. Dennoch ward in anderen Ländern Europa's nicht sowohl das Studium des Alterthums, als eine der italienischen einigermaßen verwandte Bewegung des Lebens der Anstoß zu den ersten großen Erscheinungen einer neuen Literatur: ein Beweis mehr, daß die rasch veränderte, der mittelalterlichen entgegengesetzte Anschauung und Gestaltung des realen Daseins an dem geistigen Erwachen auch Italiens einen tiefen und starken Antheil hatte. Während uns im Verlauf des 14. und noch im Beginn des 15. Jahrhunderts in den Nachbarländern Italiens, in Frankreich und Deutschland, nur vereinzelte und dem raschen Ueberblick fast unsichtbare Keime neuer Ideale und Geistesrichtungen begegnen, entfaltete sich im fernen England eine Dichtung, die durchaus als der Beginn der modernen englischen Literatur zu gelten hat und sich von einem Geist und Leben erfüllt zeigt, welche überall in die Zukunft hinaus und nur selten ins Mittelalter zurückweisen.

England hatte wie Italien im Verlauf des 14. Jahrhunderts eine große innere Umbildung zu durchleben. So verschieden auch die Ausgangspunkte derselben waren, in gewissen gleichen Resul-



taten trafen die Bewegungen zusammen. Während in Italien ein neuer italienischer Volksgeist aus der plötzlichen Unabhängigkeit von den großen Herrschgewalten des Mittelalters erwuchs, entstammte er in England der endlichen Verschmelzung des herrschenden französisch-normannischen Adels und des unterdrückten angelsächsischen Volks zu einer englischen Nation mit eigenem Charakter und eigener Sprache. Seit auf dem Schlachtfeld von Hastings die Krone Eduards des Bekenners auf das Haupt des erobernden Normannenherzogs Wilhelm gefallen war, hatten mehrere Jahrhunderte lang zwei beinahe feindliche Völker in England nebeneinander existirt. Ein Haufe normannischer Barone, der die Herden des hörig gewordenen angelsächsischen Volks niederhielt, ausbeutete und verachtete, der eine fremde Sprache für Recht und Gesetz, für edle Sitte und schöne Kunst auf dem sächsischen Boden heimisch machte und die eigenen Könige davon abhielt, den sächsischen Unterthanen gerecht zu werden, bedeutete das politische England. Das Volk duldete, grollte den Unterdrückern, lebte in Erinnerungen besserer Tage oder erzählte und besang die Thaten Robin Hoods und anderer mythischen Räuber, die sich in die Wälder geworfen und hier den normannischen Zwingherren getrotzt hatten. Inzwischen fand schon im 13. Jahrhundert eine Annäherung zwischen diesen einander entfremdeten, ja feindseligen Bewohnern der britischen Insel statt; an den Kämpfen gegen König Johann ohne Land, aus denen der Freibrief der Magna Charta hervorging, nahmen Sachsen wie Normannen Antheil; die schon längst vorbereitete Mischung der beiden Sprachen war nach dem Verlust der Festlandsbesitzungen nicht länger aufzuhalten. Durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch bildete sich eine neue Sprache, ihr Grundstamm in den Wortbeugungen vorwiegend deutsch, mit zahlreichen französischen Worten durchsetzt — eine Sprache, anfänglich in wunderlich verschiedenen Mischungen auftretend, bald einheitlicher werdend, hier das Angelsächsische, dort das Französische verdrängend. Diese englische Sprache ward beinahe zu gleicher Zeit mit den großen englischen Siegen über die Franzosen lebendig, die ein Nationalbewußtsein der Inselbewohner schufen; sie entstand mit dem Emporkommen eines wohlhabenden und tüchtigen Bürgerstands, mit dem Auftauchen freierer Geistesrichtungen im englischen Klerus und Laienthum, die gleichfalls seit dem 13. Jahrhundert sichtbar, im 14. Jahrhundert mächtig wurden.

Keinem Zweifel unterliegt es, daß auf den französischen

Schlachtfeldern der normannische Adel, an der Spitze seiner angelsächsischen Dienstmannen kämpfend, zuerst Respekt vor dem Volke gewann, dem er der politischen Gemeinsamkeit nach längst angehörte. „Zur Zeit Richards I.", sagt Macaulay, „war der gewöhnliche Fluch eines normannischen Edelmanns: ‚daß ich ein Engländer werde', und seine gewöhnliche Form ungehaltener Zurechtweisung: ‚haltet ihr mich für einen Engländer'? Der Abkömmling eines solchen Herrn war nach hundert Jahren stolz darauf, den englischen Namen zu tragen." In dem Heer des Schwarzen Prinzen herrschte schon ein volles Gefühl nationalen Stolzes, die französischen Vasallen der englischen Krone wurden kaum mehr als ebenbürtig erachtet. Und auch momentane Mißgeschicke vermochten das im Siege gewonnene Gemeinsamkeits- und Selbstgefühl nicht wieder zu beugen. Eine Dichtung, welche auf das neu erstandene Volk wirken sollte, mußte einen Theil dieses Selbstgefühls und des insularischen Stolzes der Engländer in sich tragen.

Das Emporkommen eines Bürgerthums war von besonderer, tiefgreifender Bedeutung auf einem Boden, auf dem sich zuvor, wie auf kaum einem andern, alle Kraft, Selbstherrlichkeit und aller Uebermuth des feudalen Vasallenthums entfaltet hatte. Das mittelalterliche England mit seinen kreuzfahrenden ritterlichen Königen und Prinzen, seinen Thronkämpfen und Lokalfehden, war der schlechteste Boden für die Entwickelung städtischer Freiheit und Bildung gewesen. Aber die Entwickelung eines Mittelstands blieb in diesem eigenartigen Land auch nicht auf die Städte allein beschränkt. Zwischen der Pairie des Reichs, den großen Baronen und den unteren abhängigen Volksklassen bildete sich ein Stand, der dem neuen englischen Volk sein besonderes Gepräge geben sollte. „Wer rittermäßig gerüstet war, noch ohne alle Rücksicht auf Geburt, wer hinreichendes Einkommen besaß, um ein schwer bewaffnetes Roß zu stellen oder das entsprechende Schildgeld zu zahlen, galt bald als Mitglied des Standes. So kam es, daß auf der einen Seite auch jüngere, erblose, aber in jener Sphäre aufgewachsene Söhne dazu gehörten, selbst die Junker und Knappen, die noch den Ritterschlag zu erwarten hatten, auf der andern Hintersassen und kleinere Grundbesitzer herangezogen wurden. Der Ritterdienst verschmolz recht eigentlich die kleineren Barone und die Hintersassen zu einem Stand und die Krone förderte denselben wieder unablässig, indem sie lernte, wie es zu ihrem eigenen Vortheil war, die Zersplitterung



großer Lehen zu gestatten und auch an der Veräußerlichkeit der Rittergüter festzuhalten. Ja, noch im 13. Jahrhundert wird das lange Zeit hindurch gültige Gesetz erlassen, daß ein jeder, der 20 Pfund Sterling (späterhin bei zunehmendem Wohlstand 40 Pfund Sterling) Jahresrente aufweisen kann, sich den Ritterschlag zu holen habe. So flossen Besitz und Würde, unmittelbares und mittelbares Lehen zusammen, ohne daß von Ebenbürtigkeit die Rede sein könnte. Von großer Bedeutung ist nun aber, daß in England wie nirgend anderswo sich Ritterschaft und Städte zu einer Masse, zu den Gemeinen des Landes verschmolzen. Dahin wirkte zunächst die frühzeitige Trennung der Ritterschaft von den Meistbelehnten, den späteren Peers, und ferner die Abhängigkeit der Provinzialstädte von der Grafschaft. Der Ritter hatte in ihnen ein Stadthaus und berührte sich vielfach mit dem Bürger; städtischer Grundbesitz war jedem andern freien Besitz völlig gleichgestellt; Rittergüter konnten auch an Städter veräußert werden. So näherten und durchdrangen sich zwei Klassen der Bevölkerung schon im gewöhnlichen Leben. Die wichtige Aufgabe der Steuerbewilligung fügte im Lauf des 14. Jahrhunderts Ritter und Städter vollends zu einem gleichberechtigten Körper zusammen." (Reinhold Pauli, „Bilder aus Altengland", 2. Ausgabe, Gotha 1876, S. 97.)

Die wichtige und entscheidende politische Stellung, welche diese „Gemeinen von England" bereits im Beginn des 14. Jahrhunderts erlangten, die wachsende Bedeutung des Parlaments, in dem sie mit den großen Baronen, den „Lords", zusammensaßen, würden dennoch nicht allein ausgereicht haben, die Macht der mittelalterlichen Lebenszustände und Vorstellungen zu brechen. Von großem Gewicht aber wurde die früh entstehende Opposition gegen die päpstliche Oberherrschaft auf englischem Gebiet. In keinem Land erhob die römische Kurie trotzigere Ansprüche, kaum ein zweites Land beutete sie so schamlos aus, als England. In dem Kampf, den seit Eduard I. die englischen Könige um die französische Krone begannen, stellten sich zudem die in Avignon residirenden Päpste auf die Seite des Hauses Valois. So erwacht fast gleichzeitig in allen Schichten des neu entstehenden englischen Volks ein Drang und ein Bedürfnis, sich den päpstlichen Uebergriffen, den Forderungen der Legaten, den Verbindungen der großen Mönchsorden mit dem Hofe von Avignon zu widersetzen. Hand in Hand damit taucht aber nun auch ein wirkliches tieferes religiöses Bedürfnis auf, und jede innigere An-

schauung, jede schlichte Frömmigkeit erschien im Gegensatz zu dem Prunk, der Ueppigkeit und der Hoffart des herrschenden, an den päpstlichen Hof gebundenen Klerus und nahm deshalb zugleich einen reformatorischen und einen nationalen Charakter an. Unter allen Vorreformatoren errang der Engländer John Wiclef die größten Erfolge, die tiefstgehenden Wirkungen. Die Universität Oxford, ein großer Theil des englischen Hochadels, die neue Ritterschaft geriethen unter den Einfluß seiner religiösen Anschauungen; mit seinen Flugschriften und der englischen Uebertragung der Vulgata gewann er nicht nur eine hervorragende literarische Bedeutung und einen Antheil an der neu erwachsenden englischen Literatur, sondern auch die geistige Führung eines tüchtigen Theils der jugendkräftigen Nation. Reichten seine reformatorischen Bestrebungen dergestalt bis zu den unteren Volksschichten herab, daß nach dem mißglückten Arbeiteraufstand unter der Führung Wat Tylers (1381) von der römischen Partei der Versuch gemacht werden konnte, den Wiclef'schen Lehren die Schuld der Empörung beizumessen, so waren sie anderseits so sehr zu einem gewissen Stolz, einem hochgehaltenen Besitzthum des englischen Volks im ganzen geworden, daß der Reformator nicht auf dem Scheiterhaufen oder im Kerker, sondern bis ans Ende thätig und sich selbst getreu auf seiner Pfarre Lutterworth endete. Und es bedurfte einer ganzen Generation und eines unerfreulichen Umschwungs der politischen Verhältnisse, um die Weiterentwickelung der Wiclef'schen Lehren vom Ende des 15. Jahrhunderts an zu hemmen und zu verkümmern.

In Staat, Gesellschaft und Kirche sah England im 14. Jahrhundert Neuerungen, die fast größer und einschneidender waren, als die in Italien geschilderten und die naturnothwendig eine ähnliche Entwickelung und Steigerung des Individualismus zur Folge hatten. War dies alles dem Entstehen einer neuen Literatur günstig, so lud die eigenthümliche Gestaltung der englischen Sprache in ebendiesem Zeitraum etwa vorhandene Talente zu schöpferischen Thaten gleichsam ein. Noch um die Mitte des Jahrhunderts existirte neben einer altenglischen Volkspoesie, welche die angelsächsischen Formen, vor allem die Alliteration festhielt, eine normannisch-französische Kunstdichtung, der noch einzelne glückliche Erzählungen und Lieder gelangen. Und doch begannen schon zu dieser Zeit einzelne Balladen, in denen beide Idiome verschmolzen und die feindlichen Form-

principien in einem dritten neuen aufgelöst wurden, darauf hinzudeuten, daß die Trennung der beiden Sprachen so wenig mehr wie die der beiden Volkstheile aufrecht zu erhalten sei. In rasch wechselnden, gleichsam noch flüssigen Bildungen taucht die gemeinsame Sprache mehr und mehr empor. „Das Haus der Gemeinen, dessen nationaler Einfluß zumal während der großen französischen Kriege bedeutend um sich griff, verhandelte hinfort nur in dem allen Mitgliedern, dem Ritter wie dem Kaufmann, geläufigen Idiom, ja es hatte sogar die Genugthuung, bereits im Jahr 1362 das versammelte Parlament mit einer englischen Anrede eröffnet zu sehen. Jetzt gibt es endlich eine Nationalsprache, der sich vor dem Ablauf des Jahrhunderts bereits der hohe normännische Adel zu unterwerfen beginnt und der bald darauf, nach einem gewaltsamen Thronwechsel, auch die Träger der Krone sich bedienen müssen.“ (Pauli, „Bilder aus Altengland“, S. 198.)

Mit dieser neuen englischen Sprache war denn zum erstenmal das Mittel gegeben, die außerordentliche Fülle und Mannigfaltigkeit der poetischen Ueberlieferungen, welche jeder Bestandtheil des werdenden englischen Volks aufzuweisen hatte, zugleich die reichen Eindrücke eines neuen, großen und kräftigen Lebens in einer gemeinsamen Literatur zu verwerthen. Für den Sprachforscher haben natürlich die Denkmäler des Uebergangs, die ersten tastenden und unsicheren Schritte auf dem neuen Gebiet ein gewisses Interesse. Den vollen Antheil des Kunstgenießenden fordern jedoch erst die Erscheinungen, welche die Schwierigkeiten der neuen Sprache siegreich überwanden und sie handhabten, als sei dieselbe seit langem geschrieben worden. Und ohne das Verdienst der Vorläufer, die Geoffrey Chaucer hatte, irgendwie zu verkleinern, muß ihm für die neu erstehende englische Nationaldichtung eine ähnliche Bedeutung zugesprochen werden, wie Dante und Boccaccio für die italienische. In Chaucer trat zugleich der Zug zum Individualismus, zur freien persönlichen Entwickelung in sein Recht; auch er hat ein bestimmtes Gepräge, und die Nachwirkung seines Geistes und seiner Kunst ist in gewissem Sinn in der englischen Dichtung ebenso lange erkennbar geblieben, als die seiner großen italienischen Zeitgenossen in der Literatur ihres Landes.

Zehntes Kapitel.

Geoffrey Chaucer.

Die Lebensumstände Geoffrey Chaucers sind erst durch fortgesetzte eingehende Forschung aus einem Nebel halbwahrer und ganz mythischer Erzählungen losgelöst und festgestellt worden, ohne daß es darum gelungen wäre, alles Thatsächliche aufzuklären. So gewiß es feststeht, daß er einer Londoner, ursprünglich normännischen Familie ritterlichen Standes entsprossen war, so herrschen über sein Geburtsjahr so wesentliche Zweifel, daß wenigstens die landläufige Angabe, er sei 1328 zur Welt gekommen, erfolgreich bestritten und mit einigermaßen allgemeiner Zustimmung das Jahr 1340 als muthmaßlich wahrscheinliches Geburtsjahr des Dichters bezeichnet worden ist. Jedenfalls erhielt er die schon üblich werdende Erziehung eines Gentleman, erlernte neben der lateinischen und französischen die italienische Sprache, besuchte eine der beiden englischen Universitäten (man hat aus seiner Kenntniß der Lokalität auf Cambridge geschlossen) und gab sich mannigfachen Studien hin. Ohne daß man ihn einen Humanisten im Sinn der Italiener nennen könnte, erwarb er, wie aus seinen Schriften erhellt, eine ziemliche Kenntnis der Autoren des Alterthums, befreundete sich, wie jeder Mann von gelehrter Bildung that, mit der umfangreichen theologischen und scholastischen Literatur, beschäftigte sich auch unter gelegentlichen Ausblicken nach der Astrologie mit astronomischen Studien, denen er fortgesetzt so lebhafte Theilnahme widmete, daß die Spuren davon in seine Dichtung hineinreichen.

Ziemlich frühzeitig (wenn er 1340 geboren) wurde Chaucer den ausschließlichen Studien entzogen. 1359 nahm er an dem französischen Feldzug Eduards III. theil, wurde Kriegsgefangener, aber offenbar alsbald wieder ausgelöst, und trat nach wenigen Jahren, während seine literarische Entwickelung

schon begonnen hatte, als „Valet" oder „Yeoman" in die Hofdienste König Eduards ein. Obschon der Valet auch zu den niederen Diensten eines gewöhnlichen Edelknechts verpflichtet blieb, leistete Chaucer offenbar höhere: bereits 1370 ward er in königlichem Auftrag und mit einem Geleitbrief über das Meer geschickt. 1372 trat er bereits seine erste Gesandtschaftsreise nach Italien an und verhandelte mit der Republik Genua über die Wahl eines englischen Seehafens, in dem die Genuesen eine Faktorei zu gründen beabsichtigten. Zu dieser Zeit hatte er den Rang eines Yeoman bereits mit der höhern Würde eines „Squire" in königlichen Diensten vertauscht. Er war auch schon verheirathet und hatte ein Fräulein Philippa von Rouet, ein Ehrenfräulein der Königin Philippa, als Gattin heimgeführt. Seine äußere Lage besserte sich durch entsprechend höhere Besoldungen und reichliche Reisegelder bei seinen gesandtschaftlichen Aufträgen, während der Besitz eigener Güter mindestens zweifelhaft ist. Zu den zwanzig Mark lebenslänglicher Pension, die er als „Valet" erhielt, gesellten sich die üblichen Garderobengelder eines königlichen Squires, 1374 aber das einträgliche Amt eines Steuerkontrolleurs über die Abgabe von Wolle, Fellen und gegerbten Häuten sowie über einige Weinzölle im Hafen von London. Uebrigens fuhr er fort, hauptsächlich zu Gesandtschaften verwendet zu werden, wozu ihn ohne Zweifel seine Weltbildung und literarische Bildung gleichmäßig befähigten. 1376 war er Theilnehmer einer geheimen Gesandtschaft, deren Ziel und Zweck die Biographen aus den Kostenrechnungen nicht enthüllt haben; im Februar 1377 ging er mit Sir Thomas Percy nach Flandern, im April desselben Jahrs gehörte er zu den englischen Friedensunterhändlern am französischen Hof. Als im Sommer 1377 die Regierung König Richards II. begann, gestalteten sich die Verhältnisse für Chaucer dadurch noch günstiger, daß er zu John Gaunt, dem Herzog von Lancaster, welcher zu dieser Zeit als „Protektor" das Haupt der königlichen Regierung war, in besonders freundlichen, schließlich selbst in verwandtschaftlichen Beziehungen stand. Der Dichter wurde in den nächsten Jahren wiederholt mit wichtigen Unterhandlungen am französischen und namentlich am Hof der Visconti zu Mailand betraut. Seine Vorliebe für die blühende italienische Literatur seiner Zeit, seine genaue Kenntnis derselben konnte jedenfalls durch diese Reisen nur gefördert werden. Und die reiche Bildung,

welche Chaucer in seinen Werken an den Tag legt, darf bei dem günstigen Verlauf seiner Jugend und Mannesjahre eben nicht befremden. Leider blieb ihm das Glück nur bis auf die Höhe seines Lebens getreu. Seit 1386 wurde er in die Wirren der zweiten Regierungshälfte des unglücklichen Richard II. hineingerissen. Das Parlament von 1386, welches dem König im Herzog von Gloucester und vier anderen Räthen einen förmlichen Regentschaftsrath aufnöthigte, forderte auch die Abstellung von angeblichen Mißbräuchen im Zoll- und Steuerwesen. Ohne daß man Chaucer einen Mißbrauch oder auch nur eine Vernachlässigung seines Amts hätte nachweisen können, setzte man ihn als einen der Günstlinge des Herzogs von Lancaster einfach ab. Der Dichter, welcher in dieser traurigen Zeit auch seine Gemahlin verlor, gerieth seit 1388 in stets größere Bedrängnis. Er blieb zwar am Hofe und bezog nach wie vor die kleine Pension, die ihm bei seiner Anstellung als Valet gesichert worden war, aber er erfreute sich nur noch auf kurze Fristen einer sorglosen Muße und eines gewissen Lebensgenusses. Als König Richard II. 1390 die drückende Vormundschaft des Herzogs von Gloucester endlich beseitigte und den Grafen von Derby, Lancasters ältesten Sohn, an seine Seite berief, erging es auch Chaucer momentan wieder besser. Er sah sich zum Aufseher über die königlichen Bauten ernannt, verlor aber aus unbekannten Gründen diese Stellung bereits 1391 wieder, blieb von da an auf ein kleines Jahrgehalt beschränkt und sah sich zu immer größerer Zurückgezogenheit genöthigt. Dazu wurden die Verhältnisse am englischen Hof täglich unerquicklicher. König Richard II., der in einer harten und blutigen Willkürherrschaft die Unbill zu rächen suchte, die ihm in früheren Tagen widerfahren war, eilte mit hastigen Schritten seinem tragischen Untergang entgegen. Chaucers maßvolle, in allen seinen Dichtungen bekundete Natur bürgt dafür, daß er mit innerstem Mißfallen und bösen Ahnungen das Gebaren des Herrschers betrachtete. Man braucht daher weder anzunehmen, daß er in besonderer Ungnade gestanden, noch daß er für seine Anhängerschaft an Wiclef zu büßen gehabt habe. So unzweifelhaft er den letztern, den Gewissensrath des Herzogs von Lancaster, gekannt hat und so sicher der treffliche Priester aus einem kleinen Ort in den „Canterbury-Erzählungen", der nie nach seinem Zehnten geflucht hat und erst zu handeln und hernach zu lehren pflegte, den Idealen

der Wiclef'schen Reformation entspricht, so beruhen doch die Erzählungen, daß Chaucer als Wiclefit nach Flandern fliehen oder schließlich durch Preisgebung seiner Genossen Verzeihung habe erkaufen müssen, durchaus auf mythischen Berichten. Die große Katastrophe des Jahrs 1398, welche Richard II. in den Kerker und den Tod, Heinrich Bolingbroke aber, John von Lancasters Sohn, als Heinrich IV. auf den englischen Thron führte, fand Chaucer noch bei Hof. Er erhielt durch den neuen König ein größeres Jahrgehalt, erfreute sich aber desselben nur kurze Zeit hindurch, da er bereits, laut der Inschrift seines Grabsteins, die wenigstens im Jahr mit anderen Belegen zusammenstimmt, am 25. Oktober 1400 starb.

Chaucers Person und Bildung entsprach nach allem, was wir darüber wissen, den Forderungen seiner Zeit und der Gesellschaft, in der er lebte, in seltenster Weise. Ein literarisch gebildeter Geist, welcher in allen Aemtern und Aufgaben seines Lebens das poetische Schaffen und die Studien als seine höchsten und besten Aufgaben festhielt, dabei ein froher, lebensfrischer, scharf beobachtender, vielfach humoristischer Weltmann, welcher mit ebensoviel Freude als Ironie das Treiben der Menschen darstellt, vereinigte der Dichter gleichsam in sich die beiden Seelen, die im englischen Volksleben nach Vereinigung strebten. „Er beherbergt", nach der feinen Charakteristik Hertzbergs (W. Hertzberg, Geoffrey Chaucers Canterbury-Geschichten, Hildburghausen 1866, S. 153), „die beiden Nationalcharaktere mit ihren Unterschieden und im Widerstreit unter einander in seiner eigenen einzigen Person. Er ist ein Doppelmensch mit einem Januskopf, halb höfischer und chevaleresker Franzose, halb derb naturwüchsiger Angelsachse, so daß er bald das eine Gesicht, bald das andere uns zukehrt und dadurch namentlich in seinen komischen Gedichten die überraschendsten und ergötzlichsten Kontraste hervorbringt."

Liegt eine gewisse Modernität Chaucers schon in dieser Vereinigung begründet, so muß noch entschiedener hervorgehoben werden, daß er auch in seinen Anschauungen über Welt und Leben, in der gesunden, humanen Billigkeit für alle duldbaren menschlichen Eigenthümlichkeiten und Schwächen, in seiner gerechten und treuen Darstellung der verschiedenen Volksklassen sich frei von allen mittelalterlichen Vorurtheilen und Härten zeigt. Selbst dem trefflichen Ritter seiner „Canterbury-Geschichten" widmet er keine ausschließliche Verehrung. Und die Richtung

seines Geistes auf das Charakteristische, auf den Ausdruck der innern durch die äußere Erscheinung, auf die farbenvolle Wiedergabe der unmittelbaren Wirklichkeit, auf fröhliche Theilnahme an jeder tüchtigen und frischen Lebensäußerung, auf das Verständnis auch innerlicher Momente, der Stimmungsreichthum seiner Poesie sollte für große Erscheinungen der englischen Dichtung maßgebend und mustergültig werden.

Chaucers literarische Thätigkeit war eine sehr umfassende und sein humoristisches wie sein sprachschöpferisches Genie trieb ihn zur Bearbeitung der verschiedensten Stoffe. Die Erklärer können ihm leicht seine Benutzung der altheimischen Dichtung, der französischen mittelalterlichen Literatur, der zeitgenössischen italienischen Dichtung, namentlich Boccaccio's, dem er mehr Stoffe verdankte als irgend einer andern seiner „Quellen", Schritt für Schritt nachweisen. Deshalb bleibt doch unleugbar, daß er in den meisten Fällen sich das Original durch seine geistige Betheiligung zu eigen macht und nur selten zum bloßen Bearbeiter eines voraufgegangenen Erzählers wird. Seine ausgesprochen nationale Gesinnung bewahrte ihn, obwohl er sich beständig mit der ihm zugänglichen französischen und lateinischen Literatur beschäftigte, glücklich vor jeder Versuchung, französisch zu dichten, welcher seine poetischen Zeitgenossen in England erlagen, oder lateinisch zu schreiben, wozu sich beinahe alle Italiener gedrängt fühlten. Dafür diente ihm die schöne Dichtung der Italiener mit ihrer schon geschliffenen geschmackvollen Form zum beständigen Vorbild, und mit scharfem Blick dafür begabt, was sich von den Vorzügen der italienischen Poesie in der neuen und rauhern Sprache seines Insellandes anwenden lasse, was nicht, ward er im Verlauf seines poetischen Lebens nicht nur ein Meister in der Lebendigkeit, der innern und äußern Wahrheit der Darstellung, sondern auch ein bedeutender Verskünstler, wenn man will, ein Sprachvirtuos.

Als Chaucers Jugendarbeit würde, wenn die Echtheit völlig zu erweisen wäre (sie ist es so wenig, wie die Unechtheit unzweifelhaft genannt werden kann), seine englische Uebertragung des französischen allegorischen „Romans von der Rose" gelten müssen. Eines der letzten, freilich auch prätentiösesten und umfänglichsten allegorisch-didaktischen Spielwerke der absterbenden ritterlich-höfischen Poesie ward der schon im 13. Jahrhundert begonnene und von verschiedenen Bearbeitern fort-

geführte „Roman von der Rose" in seiner Unnatur das Entzücken ganzer Generationen, und es ist kein entscheidender Grund vorhanden, warum Geoffrey Chaucer, dessen Jugendbildung doch mehrfach unter den Einflüssen dieser verschwindenden Welt und Literatur gestanden hatte, das viel bewunderte Gedicht nicht übertragen haben sollte. Die Uebersetzung desselben blieb übrigens Fragment, er übertrug den von Wilhelm von Lorris gedichteten Theil (etwa 4000 Verszeilen) und ein Stück der langathmigen Fortsetzung des Jean de Meung.

Höher stand Chaucer schon in seinem „Troilus und Cressida". Obschon er behauptete, den Stoff der Erzählung aus einem nur ihm bekannten Lateiner Lollius entlehnt zu haben, unterliegt es doch keinem Zweifel, daß Boccaccio's „Filostrato" die Quelle bildete, und daß Chaucers Verdienst ein wesentlich formelles war. Freilich auch stand ebendies Verdienst in einer Zeit und unter Umständen, wo der Dichter eine flüssige Lingua franca für die Schrift erst festigen, wo er die Gesetze des Vortrags und Versbaues für dieselbe erst festzustellen hatte, keineswegs niedrig.

Zu Chaucers Jugendarbeiten gehört ferner sein „Buch von der Herzogin". Die Veranlassung zu diesem Gedicht hatte der im Jahr 1369 erfolgte Tod der Herzogin Blanca von Lancaster, der Gemahlin des Herzogs John von Gaunt, gegeben, und der Hauch wirklicher Trauer, der durch die Verse hindurch geht, macht es sicher, daß es nicht allzu lange nach seinem unmittelbaren Anlaß verfaßt worden ist. Im „Haus des Ruhms" finden sich Anspielungen auf Chaucers Stellung als Steuerkontrolleur, dasselbe kann also vor dem Jahr 1374 nicht geschrieben sein. Ganz offenbar wuchs die Produktivität des Dichters mit der Sicherheit und der Herrschaft, welche er über die Sprache erlangte. Die Gedichte: „Das Vogelparlament", „Blume und Blatt", „Die Klage des Mars und der Venus", „Chaucers Traum", die poetischen Erzählungen: „Die Legende von den guten Frauen" (welche man wegen einer in ihr vorkommenden Anspielung auf die Gemahlin Richards II. nach 1382 datirt) und „Arcitas und Palamon" (deren Stoff der „Theseide" des Boccaccio entlehnt wurde) folgten rasch nacheinander.

Mit den beiden letztgenannten Erzählungen treten wir schon in den Kreis der „Canterbury-Geschichten" („Canterbury-Tales",

zuerst gedruckt London 1475; neueste Ausgabe in den „Poetical Works", herausgegeben von Nicolas, London 1870,[1] welche des Dichters Hauptwerke werden sollten. In der einheitlichen Fassung und mit dem gleichen dramatischen Rahmen, in dem die einzelnen erzählenden Gedichte vorgeführt werden, kann dies Werk nicht vor 1393 entstanden sein, wenn auch Chaucer noch einige seiner Erzählungen und Schwänke früher bearbeitet gehabt hätte, als uns bekannt ist. Chaucer gehört sonach zu den wenigen Dichtern, denen es vergönnt gewesen ist, bis ans Ende ihrer Laufbahn beständig zu wachsen und ihr bestes Werk in ihren spätesten Tagen hervorzubringen.

Die „Canterbury-Geschichten" klingen in der Erfindung, wie hundertmal wiederholt worden ist, an Boccaccio's „Decamerone" an. Allerhand Gäste, auf einer Wallfahrt zum Schrein des heiligen Thomas Becket nach Canterbury begriffen, haben sich in der Herberge „Zum Heroldsrock" in Southwark zusammengefunden, der Dichter selbst befindet sich unter den Wallfahrern, deren 29 schon im Beginn vereint sind, und denen sich der Wirt auf dem Ritt nach Canterbury unter der Bedingung anschließt, daß unterwegs jeder Waller zwei Geschichten auf der Hinfahrt, zwei bei der Heimkehr erzählen, der beste Erzähler aber am Ende auf aller Kosten ein Abendessen in des spitzbübischen Rathgebers eigenem Wirtshaus empfangen soll. Der weitschichtig angelegte Plan des Buches ward nicht durchgeführt, aber soweit Chaucer die „Canterbury-Geschichten" vollenden konnte, hat er den charakteristischen Zusammenhang zwischen den Persönlichkeiten und der Grundstimmung seiner Geschichtenerzähler und dem Ton ihrer Erzählungen, welcher dem Ganzen ein so dramatisches Interesse gibt, mit Meisterschaft festgehalten. Man muß Hertzberg völlig beistimmen, der hervorhebt, daß, „während die Gesellschaft des „Decamerone" aus so gleichartigen Elementen besteht, jede der vorgetragenen Erzählungen für jede Dame oder jeden Herrn gleich gut gepaßt hätte, Chaucers Pilgerkreis aus ebensoviel verschiedenartigen Bestandtheilen zusammengesetzt ist, als das mittelalterliche Leben Englands selbst. Alle Schichten der Gesellschaft sind darin vertreten, mit einziger Ausnahme der hoch über allen stehenden Nobilität. Der daraus

[1] Deutsche Uebertragung: „Geoffrey Chaucers Canterbury-Geschichten", übersetzt in den Versmaßen der Urschrift von Wilhelm Hertzberg (Hildburghausen 1866).

erwachsende Vortheil fällt in die Augen. Der verschiedene Bildungsstand und Anschauungskreis der Repräsentanten aller Stände läßt allen Stilgattungen Raum, sich geltend zu machen, von der burlesken Komik des Volksschwanks bis zum andächtigen Ernst der Heiligenlegende".

Und welch eine Feinheit und Lebensfülle ist nun auf diesen Rahmen verwandt. Wie lebendig stehen die ausgeführteren Pilgergestalten: der Ritter, der in Spanien und Preußen gegen die Heiden gefochten hat, das Muster altritterlicher Idealität und Sitte, „dem nie ein plumpes Wort entglitten ist"; sein Sohn, der verliebte 20jährige Junker, der nachts vor Liebesdrang mit den Nachtigallen wacht, aber beständig singt und pfeift und gegen jedermann höflich und bescheiden ist; die Priorin Frau Eglantine, welche in ihrer Feinheit höchst lieblich durch die Nase singt, lieber französisch als englisch spricht, obschon sie bereits kein Französisch von Paris mehr versteht, die mitleidig und voll Anstand ist, eine gewisse weltliche Koquetterie in das Kloster hinüber gerettet hat und auf dem Schloß ihrer Betschnur das Motto: „Amor vincit omnia" trägt; der vornehme, feiste und wohlgenährte Mönch, ein besserer Reiter und Jäger, der alte Schwarten gern in Ruhe läßt, dem neuen Zeitgeist zusteuert, nicht wie ein gequälter Geist aussieht, sondern gebratene Schwäne liebt; der Bettelmönch Hubertus, der ein starker Pfeiler seines Ordens ist, bei jungen Weibern höchlich in Gunst steht, wo er gute Spenden empfängt, geringe Pönitenz auferlegt, der die Schenken jeder Stadt und Kellner und Küfer besser als die Bettler und Krüppel kennt; der Scholar von Oxford, der in Bücher versunken ist, scharf, klar und verständig, aber freilich immer in Sittensprüchen redet, „er lernte gern, doch mocht er gern auch lehren"; der Landsquire, der Herr und Fürst seiner Grafschaft, dessen Gastfreundschaft seine höchste Tugend ist, in dessen Halle die Tafel jederzeit gedeckt steht; der kecke, kluge Seemann, der Arzt, der die Alten kennt, und nicht liebt die Bibel viel zu studiren, der Gold als Specificum betrachtet und sorglich gespart hat, was er in der Pest gewann; die Wittwe von Bath, das humoristische Meisterbild Chaucers, die schon fünf Männer zum Altar geführt hat und unverzagt nach dem sechsten ausspäht, die sich beständig auf Wallfahrten befindet, aber mit Liebestränken wohl Bescheid weiß und rothbäckig, frisch und keck auf ihrem Zelter dahinreitet;

der Wiclefitische Priester, der bei Wenigem mit vergnügtem Muth lebt, seine Pfründe nicht auf Pacht gibt, auch nicht mit Brüderschaften auszieht, sondern seine kleine Herde treusorglich hütet; der stattliche Verwalter, dessen Rechnung immer aufs Haar stimmt, der immer besser als sein Lord kauft, seinem Herrn vom eigenen Gut leiht und dafür „Dank, doch auch noch Rock und Hut" nimmt; der Büttel des geistlichen Gerichts „mit feuerrothem Cherubimsgesicht, der statt des Schildes einen Fladen trägt", wenn er betrunken ist nur lateinisch redet, bei lustigen Burschen für ein Fläschchen Wein gern fünf gerade sein läßt, auch wenn einer einen Schatz ein Jahr lang bei sich behält; der Ablaßkrämer, des Büttels Freund und Kumpan, der noch nicht lange aus Rom gekommen ist, dessen Mantelsack von frischem und heißem römischen Ablaß randvoll ist, der sein Geschäft so schwungvoll betreibt, daß er aus dem Rest eines alten Bettbezuges den Schleier Maria's oder das Segeltuch macht, mit dem St. Peter auf dem Meer gegangen, und armen Pfarrern für Knochen von Schweinen, die er als „Reliquien" feilbietet, viel Geld abnimmt, vor jedermanns Augen! Auch die minder individuell gezeichneten Volksfiguren, der Weidmann, der Kaufherr, der Zimmermann, der Weber, Färber, Tapezier, der Koch, der Pflüger, der grobe, zotenreißende Müller, der mit Dudelsackblasen die anderen schier zum Rasen bringt, helfen den Rahmen prächtig vervollständigen. Die wirklich vorhandenen 24 Erzählungen (zwei von ihnen unvollendet) nehmen nun in der charakteristischen Verschiedenheit ihres Tons, ihrer Färbung und Vortragsweise wiederum unser volles Interesse in Anspruch. Sie können nicht als gleichwerthig bezeichnet werden, aber alle zeigen das Talent, die beobachtende Schärfe, die Vortragskunst des Dichters. Der Ritter erzählt im höfischen Geschmack die schon erwähnte Geschichte von Arcitas und Palamon, der Müller drängt sich zum Erzähler vor und berichtet im derbsten, unflätigsten, aber charakteristischen Ton einen Oxforder Schwank, der Verwalter überbietet die Geschichte vom Absalon und Nikolas mit dem derben Schwank, in welchem ein Müller zum Hahnrei wird. Auch die Erzählungen des Bettelbruders, des Büttels, des Kaufmanns, des Schiffers, des Ablaßkrämers sind derbe, zum Theil überderbe Schwänke, in denen sinnlicher Genuß und die Sünde der Welt sich breit und lustig genug tummeln, an denen daher zimperliche Gemüther beträchtlichen

Anstoß nehmen können. Der Oxforder Student, den der Wirt erst aufrütteln muß, trägt in kunstreichen Versen die Geschichte der treuen und schönen Griselbis vor, der Rechtsanwalt die Geschichte von der schönen Konstanze, der Gutsherr die Geschichte von der schönen Dorigene, der in den Alten belesene Arzt die der tugendhaften Virginia. Die Priorin erzählt voll warmer Theilnahme eine mittelalterliche Legende; auch die Nonne gibt eine Episode aus den Märtyrer- und Wundergeschichten wieder, welche die Lieblingslektüre der Klöster bildeten. In der der Artuslegende entnommenen Geschichte der Wittwe von Bath wie in verschiedenen anderen bietet die Einleitung oder die Nutzanwendung, welche die Erzähler aus ihrer Geschichte ernten, das Hauptinteresse. Prächtig ist dann die Art, wie sich Chaucer selbst in den Gang des Ganzen verwoben hat. Der Wirt zwingt ihn, der sein „schmales, sauberes Frätzchen" stets zur Erde kehrt, als wollte er Hasen jagen, in den Reigen der Erzähler einzutreten. Und Chaucer beginnt nun, den Stil der herrschenden Balladen ergötzlich parodirend, eine Geschichte von „Sir Thopas" vorzutragen, in welcher alle Schwächen der Balladendudelei so künstlich und absichtlich zusammengehäuft sind, daß der Wirt schließlich den Dichter um Gotteswillen bittet, aufzuhören und sich sammt der übrigen Gesellschaft gern mit der in schlichter Prosa erzählten nüchternen Geschichte von Meliböus und der Dame Prudentia begnügt.

Die kleine Episode erweist klar, daß sich Chaucer seiner bahnbrechenden Stellung, seines Gegensatzes zu einer gewissen handwerksmäßigen Reimerei vieler herumziehenden Spielleute vollbewußt war. Und so beklagenswerth die Nichtvollendung der „Canterbury-Geschichten", das Fehlen der Heimfahrt und des schließlichen Banketts im „Heroldsrock" immerhin sein mag, so hat doch Chaucers letzte und hervorragendste Arbeit nicht nur als die bedeutendste Schöpfung seiner eigenen Zeit, sondern als der weithin sichtbare Mittelpunkt der gesammten englischen Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts zu gelten. Die bedeutsame und liebenswürdige Persönlichkeit Chaucers hatte gleichsam prophetisch die besten und entfaltungsfähigsten Seiten seines Volks und der künftigen Poesie dieses Volks in sich vorgebildet und insofern mag man sagen, daß er der wenn nicht erste und älteste Humorist unter allen Dichtern der Welt (wie Hertzberg will), so doch der früheste englische Humorist gewesen ist.

Elftes Kapitel.

Die Zeitgenossen und Nachfolger Chaucers.

Hervorragende, bahnbrechende Talente, gleich denen Chaucers, vermögen sich selbst über die Empfindungen und geistigen Anschauungen ihrer Lebenskreise zu erheben, ohne daß es ihnen darum gelingt, die Mitstrebenden in ihre Bahnen zu lenken und einen stärkern Einfluß auf ihr Zeitalter zu erlangen. Die poetischen Zeitgenossen Chaucers, auch solche, die mit ihm in literarischem Verkehr standen, waren daher nicht ohne weiteres von dem neuen Geist beseelt, der ihn erfüllte. Anderseits tauchen neben Chaucer einzelne Talente auf, die wohl seiner künstlerischen Bedeutung nicht gleichkommen, aber für die Anfänge der englischen neuern Dichtung schon um deswillen von Wichtigkeit sind, weil von ihnen bestimmte spätere Entwickelungen wenigstens mit ausgehen. Unter den Vertretern der ersten Gruppe erscheint John Gower, unter denen der zweiten William Langland (oder Langley) von besonderer Wichtigkeit. Beide waren Zeitgenossen Chaucers, beide weisen weit mehr als der große Dichter der „Canterbury-Erzählungen" ins Mittelalter zurück und zeigen ein weit weniger bestimmtes Gepräge als Chaucer, die neuen Elemente in ihnen sind minder stark, minder klar, als bei Meister Geoffrey. Gleichwohl blieben sie nicht ohne Einfluß auf später auftretende Talente der englischen Literatur, und die literarische Thätigkeit beider dient zum entscheidenden Beweis, daß die neue englische Sprache unbedingt über das Normannisch-Französische gesiegt hatte und von demselben nicht wieder verdrängt werden konnte.

John Gower wird gelegentlich wohl als Vorläufer des Dichters der Canterbury-Erzählungen bezeichnet. Obschon uns sein Geburtsjahr nicht genau bekannt ist, reicht es jedenfalls in die zwanziger Jahre des 14. Jahrhunderts zurück, und Gower

war älter als Chaucer, überlebte inzwischen den Freund (er starb erst im Jahr 1408) und ist jedenfalls erst unter dem Einfluß von Chaucers Thätigkeit in die Reihe der englischen Dichter eingetreten. Er lebte, in der Grafschaft Kent begütert, größtentheils in ruhiger Zurückgezogenheit und hatte sich in seiner Jugend als Dichter französischer Balladen versucht, späterhin lateinisch gedichtet und sich erst, nachdem Chaucers ältere Dichtungen ihn gefesselt und gewonnen, zu einem englischen Gedicht begeistert. Das aber ist unzweifelhaft, daß Gowers große „Liebesbeichte" („Confessio Amantis") in ihrer ganzen breiten Anlage, mit ihrem allegorischen Aufputz und ihren endlosen didaktischen Auseinandersetzungen und ihrem scholastischen Witz sehr unerfreulich an die größeren Dichtungen des ausklingenden Mittelalters gemahnt. Ihre poetische Verwandtschaft zu Chaucer ist lediglich in ein paar lebendig erzählten Geschichten zu finden, die unter die zahlreichen Beispiele für Laster und Tugenden eingereiht sind, mit denen Gower seine Belesenheit an den Tag legt. Höher als Gower stand der geistigen Anlage, der Innerlichkeit seiner Empfindung nach, jener William Langland, der auch der Zeit seines hervorragendsten Gedichts nach gleichzeitig mit Chaucers älteren literarischen Leistungen auftrat. Ueber Langlands Persönlichkeit wissen wir wenig mehr, als daß er ein wechselvolles, dabei in der Hauptsache einsames Leben geführt haben muß und zwischen 1330 (1332) und 1400 gelebt hat. Er war ursprünglich der Kirche bestimmt gewesen, scheint aber später in den Laienstand zurückgetreten zu sein und sich verheirathet zu haben. Auf alle Fälle war er eine ernste, tiefsinnige Natur, ein Mann, den die Weltzustände seiner Zeit mit einem Gefühl des Bangens erfüllten und der doch anderseits einen gewissen Humor in der Auffassung der Einzelheiten bewahrte und darum reicher und lebendiger erscheint, als Poeten seiner Art in der Regel zu wirken pflegen. Langland schrieb zwischen 1362 und 1393 sein großes, mehrfach umgearbeitetes allegorisches Gedicht „Peter der Pflüger" („Piers Plowman; Visio de Petro Plowman"), ein schwer zu charakterisirendes Werk, in welchem sich die Ueberlieferungen mittelalterlicher Dichtung und die Regungen eines neuen Geistes wundersam mischen. Der Dichter ist auf einer „unheiligen" Wanderung durch die Welt begriffen und hat bei den Malvernhügeln in Worcestershire einen Traum, der ihn wie ein voll erlebtes Wunder ergreift. Er

schaut in einer Wüste ein schönes Gefild mit Menschen aller Art, mit geschäftigem Gewühl wie die Welt selbst erfüllt; darüber hinaus auf einem prächtigen Hügel einen kunstvoll erbauten Thurm, und unten eine tiefe Schlucht mit einem schrecklich anzusehenden Zwinger. Das Gefild ist die irdische Welt, die in ihrem Thun und Treiben am Auge des Dichters vorüberzieht; der Thurm ist der Wohnort Gottes — der Wahrheit; das Kastell in der Schlucht die Zwingburg des Vaters der Lüge, den Langland als „Unrecht" allegorisirt. Der Hauptwerth der Vision in ihrem ersten Theil liegt in der Schilderung des Treibens der einzelnen Stände, welches der Dichter mit Lebendigkeit charakterisirt. Barone und Kaufherren, Bürger und fahrende Leute, wahre und vermeinte Bettler, Pilger und Krämer werden vorgeführt, auch die Pflüger, „die harte Arbeit im Pflanzen und Säen thuen und das erwerben, was Verschwender in Ueppigkeit verzehren". Daneben viel Geistlichkeit, die in der Charakteristik eine unerfreuliche Rolle spielt: es finden sich Bischöfe und Diakonen, die ein Unterkommen bei Hof suchen; Pfarrer, die ihren von der Pest heimgesuchten Kirchspielen entrinnen, um nach London zu ziehen; Bettelmönche, die mit Predigen ihres Bauches pflegen; ein Ablaßkrämer, der armen Teufeln, die seine Bulle knieend verehren, ihre kleinen Kostbarkeiten abnimmt. Und unter dem Eindruck dieser Erscheinungen mag wohl in jedem ernsten Gemüth die Sehnsucht nach „Wahrheit" erwachen. Meister Wilhelm erhält von der „heiligen Kirche" erläutert, was er vor sich sieht und fleht sie an, ihm die Kunst zu lehren, die Lüge zu erkennen. In einer Reihe von Visionen wird ihm nun das Wesen von „Lug und Trug" und ihrem Walten in der irdischen Welt klar; er begegnet weiterhin auf seiner Wallfahrt nach der heiligen Wahrheit jenem geheimnisvollen „Pflüger", der ihm wie anderen Wallfahrern den Weg zur Wahrheit zeigen soll, und der ein Retter aus Sünde, Irrthum und Tod, also gleichsam eine Personifikation der menschlichen Natur ist, die in Christus, in schlichten guten Werken, nach der Gottheit trachtet und dabei harte Lebensarbeit nicht scheut. Seine weiteren Visionen von „Thuwohl", „Thubesser" und „Thuambesten" schildern dann die Geschichte der Menschheit, die allen Lastern anheimgefallen ist und deren Glieder nur die eine Möglichkeit haben, die weite Welt zu durchziehen, bis sie Piers den Pflüger finden, nach dem Meister Wilhelm selbst mit voller Inbrunst trachtet. Die

Visionen selbst sind durchaus allegorisch, bald leicht erklärbar, bald geflissentlich dunkler, die Gestalten der Tugenden, Laster, menschlichen Neigungen und Wünsche, der Geisteseigenschaften und der einzelnen Lebensalter, welche auch auf der Mysterien- und Moralitätenbühne lebendig und in wechselnden Kostümen vorgeführt wurden, treten in bunter Reihe auf. Die lebendigsten Scenen des Gedichts bleiben dabei immer die genrebildlichen, in denen Menschen-Thun und -Treiben widergespiegelt wird und wo der Dichter vor einem gewissen energischen Realismus trotz seiner geistlichen Zwecke keineswegs zurückschrickt. Ist die Allegorie ganz und durchaus im Geiste des Mittelalters, bedient sich der Dichter selbst der mittelalterlichen Form der angelsächsischen Poesie, des alliterirenden Versmaßes, des Stabreims, so lebt doch anderseits ein Geist in „Peter dem Pflüger", der nicht nur der gährenden Zeit des Dichters angehört, nicht nur die Einflüsse der Wiclefitischen Reformationsideen verräth, sondern auch meist in die Zukunft der englischen Literatur hinausweist. „Langland hat wie ein Reformator gewirkt und die englischen Reformatoren des 16. Jahrhunderts hatten nicht Unrecht, als sie in ihm einen Vorläufer erblickten. In Langland kommt das puritanische Element, welches der englischen Sitte und Literatur im 17. Jahrhundert so energisch sein Gepräge aufdrücken sollte, zum erstenmal zum Durchbruch." (Bernhard ten Brink, Geschichte der englischen Literatur. Berlin 1877, Bd. 1, S. 459.) Und auch das darf nicht übersehen werden, daß diese früheste Regung des englischen Puritanismus im Zusammenhang steht mit politischen und socialen Bestrebungen. Der Dichter „Peters des Pflügers" leiht dem Groll, den König Richards II. schlechte Regierung im englischen Volk wachgerufen, energischen Ausdruck, er verhehlt nicht seine Sympathie mit den armen, schlichten, hart arbeitenden Volksklassen und hätte sich darum so gut als Wiclef beschuldigen lassen müssen, daß der wilde Aufruhr aus seinem Gedicht mit entsprungen sei, wenn dasselbe in weiteren Kreisen bekannt gewesen wäre.

Im allgemeinen knüpfte die nächste Weiterentwickelung der englischen Dichtung vorwiegend an die weltlichen Elemente an, die sie in Chaucers Dichtungen reich und ausgiebig vorfand. Die Zeit freilich war dem Gedeihen der Dichtung um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts weit minder günstig als ein Menschenalter zuvor. Revolutionen, innere Kämpfe und Kriege,

die bald eine unglückliche Wendung nahmen, ließen England während des ganzen 15. Jahrhunderts eher Rückschritte als Fortschritte thun. Die kriegerische Regierung Heinrichs V. und die anfänglich glückliche Regentschaft des Herzogs von Bedford für Heinrich VI. spannten gleichsam alle Kräfte der Nation für große auswärtige Unternehmungen. Die Reformideen Wiclefs, anfänglich so mächtig, erlagen einer energischen und grausamen Verfolgung und lebten nur in verborgenen Kreisen fort; bald genug ward der Rückschlag des Kriegsglücks auch im wachsenden materiellen Elend sichtbar. Eine schwunglose, gedrückte Zeit ging der großen Zerrüttung eines langdauernden blutigen Bürgerkriegs voran und hielt die Entfaltung, welche die Erscheinung Chaucers und Langlands zu Ausgang des 14. Jahrhunderts verheißen hatte, wenigstens insoweit auf, daß dieselbe sich zunächst nicht in hervorragenden, literarischen Werken manifestirte. Man darf dabei nicht vergessen, daß die rasche Nachwirkung großer Talente auch durch Verhältnisse aufgehalten werden kann, die äußerlich nicht zu bestimmen und festzuhalten sind.

Gewiß ist, daß derjenige Poet, der ein Menschenalter nach Chaucer als der eigentliche Nachfolger seiner Kunst angesehen ward, John Lydgate, seiner Persönlichkeit und seiner geistigen Bildung nach nicht entfernt mit dem Dichter der Canterbury-Erzählungen zu vergleichen war. Gleichwohl wurde er um seiner außerordentlichen Fruchtbarkeit und Leichtigkeit willen nicht ganz mit Unrecht gefeiert. Von Lydgate's äußeren Lebensumständen wissen wir nur, daß er in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Benediktinermönch in der Abtei Edmundsbury in Suffolk war, daß er Frankreich besucht und jedenfalls die Kenntnis der französischen und italienischen Sprache erworben hatte, die ihn befähigte, sich der Leistungen fremder Phantasie rasch zu bemächtigen. Er war offenbar ein Mann von mannigfaltiger Bildung, in seiner Vielseitigkeit als Dichter und Redner, als mathematischer und philosophischer Schriftsteller einigermaßen mit den italienischen Humanisten seines Zeitalters vergleichbar, aber ohne den guten Geschmack und die innere Freiheit derselben. Seine ausgebreitete Thätigkeit erstreckte sich auf Lieder und Gelegenheitsgedichte, auf umfangreiche und kürzere Balladen, auf Mirakel- und Mysterienspiele, auf allegorische Gedichte zu Maskenaufzügen wie auf große episch-didaktische Werke. Lydgate verschmähte keine Gelegenheit wie keinen Stoff — war der poetische Günst-



ling aller in seinem Zeitalter vorhandenen Gönner der Wissenschaft und Kunst und in gewissem Sinn populär. Er wetteiferte heute mit Boccaccio und Chaucer, morgen mit den volksthümlichen Balladendichtern, die als Spielleute namentlich im Norden Englands noch häufig umherzogen. Unter seinen größeren Werken erfreute sich die „Geschichte von Theben", ein langathmiger Roman in Versen, das der Boccaccio'schen „Theseide" nachgedichtete Epos: „Der Fall der Fürsten" („The fall of princes", zuerst London 1494) und vor allem sein wie es scheint auf unmittelbare Anregung König Heinrichs V. gedichtetes Werk: „Geschichte der Belagerung und Zerstörung von Troja" („History of the siege and destruction of Troy", zuerst London 1513), gewöhnlich nur als „Troja-Buch" („Boke of Troye") bezeichnet, welches nach dem im 13. Jahrhundert geschriebenen Prosaroman des Guido da Colonna, keineswegs aber nach dem Homer, den Lydgate so wenig gekannt zu haben scheint als irgend einer seiner englischen Zeitgenossen, bearbeitet wurde, großen Beifalls. Im Troja-Roman wie in allem, was Lydgate dichtete, war die Leichtigkeit der Versifikation, die Beherrschung der neuen englischen Sprache zu rühmen, die freilich oft genug in Seichtheit umschlug und zu ermüdender Breite verführte. Das unzweifelhafte Schilderungstalent des poetischen Mönchs, das einzige, das einen Vergleich mit Chaucer gestattet, erfüllte die Hörer und Leser, die derselbe hatte, mit staunender Bewunderung, setzte aber den Dichter in die Gefahr plattester Aeußerlichkeit und einer völlig uncharakteristischen Verschönerungssucht. Seine Schilderungen des Palastes und der Halle des Priamos, der Mauern und Häuser, des Theaters und Doms von Troja, vor allem aber des prunkhaften Grabmals, welches für Hektor errichtet wird, sind von einer gewissen rohen Pracht; die Charakteristik seiner Helden aber entbehrt jener Lebendigkeit, jener innern Beseelung, welche die Gestalten der Canterbury-Geschichten auszeichnen.

Die übrigen gleichzeitigen Nachahmer Chaucers, wie beispielsweise der Rechtsgelehrte Thomas Occleve, erhoben sich nicht einmal zur Höhe Lydgate's. Occleve sagte mit Recht von sich, daß ihm „sein Vetter" Chaucer viel gelehrt haben würde, wenn er nicht taub für gute Lehre gewesen wäre. Occleve vertritt eine Wendung der Dichtung zur plattesten Prosa, zur gereimten Behandlung von Themen, die der Poesie von vornherein widerstrebt. Er versificirt moralische und politische Abhandlungen —

und fällt dann gelegentlich in einzelnen Dichtungen in den geziertesten Ton der letzten mittelalterlichen Liebespoeten zurück.

Hier und da ragten freilich einzelne Dichtungen, die rein praktischen Zwecken dienen sollten, durch eine gewisse Kraft der Sprache und einen frischen Zug nationaler Empfindung hervor, so das denkwürdige „Libell of englishe policye“[1] vom Jahr 1436, welches dem Gedanken, daß England berufen sei, mit seiner Flotte und seinem Handel die See zu beherrschen und darum die am Kanal liegenden Städte Calais wie Dover behaupten müsse. Im ganzen aber stand die gebildete kunstmäßig und mit bewußter Absicht verfahrende englische Poesie dieser Zeit weit hinter jener der Volkspoesie im engern Sinn zuzurechnenden Balladendichtung zurück, welche gerade im 15. Jahrhundert ihre frischesten Blüten trieb. Die neue Sprache gestattete, ja forderte auch bei den umherziehenden Spielleuten mannigfache Umarbeitungen älterer erzählenden Gedichte. Unzweifelhaft und trotz Chaucers parodirendem Spott, befanden sich unter den Balladensängern ausgeprägte poetische Talente, die sich freilich in der Masse verloren und ihr geistiges Anrecht an einer und der andern Meisterschöpfung der Balladenpoesie dieses Zeitraums nicht bewahren konnten. Wo, wie im benachbarten und mit dem Norden Englands in literarischer Verwandtschaft stehenden Schottland, die Personen der wandernden Sänger in höherem Ansehen standen, vermochte sich auch der Name eines und des andern Meisters unter ihnen zu behaupten.

Die politische Unabhängigkeit Schottlands, fortgesetzt von England aus bestritten und bedroht, hatte im Verein mit den eigenthümlichen Lebenszuständen des schönen, aber rauhen und armen Landes nördlich des Tweed ein eigenes Nationalgefühl, ein gesondertes Volksthum der Schotten erzeugt. Eine wirklich schottische Sprache bildete sich dagegen nicht heraus, das Englische, welches in den schottischen Niederlanden gesprochen und geschrieben ward, dürfte lediglich als eine besondere Mundart gelten. Nur daß sich in dieser Mundart ein eigenthümlich reiches und kräftiges poetisches Leben alsbald zu entwickeln begann. Die schottischen Kunstdichter standen und blieben den durchs Land ziehenden Balladensängern weit näher als die südenglischen seit dem 14. Jahrhundert. Die Reimchronisten, welche die Groß-

[1] Englischer Text und metrische deutsche Uebersetzung von Wilhelm Hertzberg, Leipzig 1878.

thaten der schottischen Nationalhelden, die Freiheitsschlachten feierten, die zumeist gegen England geschlagen worden waren, John Barbour (Erzdiakon zu Aberdeen, angeblich 1393 gestorben), der eine Reimchronik von „Robert Bruce" (zuerst gedruckt Edinburg 1570; neue Ausgabe von Jameson, Edinburg 1820) und der wandernde Sänger Harry der Blinde, der eine solche von „William Wallace" verfaßte, nahmen die sinnliche Lebendigkeit, die Gegenständlichkeit der Schilderung, die frappanten und scharfen Züge der Charakteristik, den fortreißenden, bald leidenschaftlichen, bald musikalisch fesselnden Ton der Balladendichter in ihre Arbeiten auf. Wollte man, trotz ihrer abweichenden Eigenart, Barbour und Harry den Blinden der mittelalterlichen Dichtung hinzurechnen, so würde auch in Schottland die neue Poesie mit einem Schüler Chaucers beginnen, denn als solchen darf man König Jakob (James) I. von Schottland ohne Frage bezeichnen. Sohn König Roberts III., war er, als Knabe auf einer Reise nach Frankreich begriffen, von den Engländern gefangen und obschon 1406 zum König ausgerufen, bis zum Tod Heinrichs V. (1424) in England zurückgehalten worden. Während dieser Zeit faßte er jene poetische Leidenschaft für die schöne blonde Lady Jane Beaufort, welche er später zu seiner Gemahlin und Königin erhob, und deren Schilderung den Hauptinhalt seines spätern allegorischen Gedichts: „Des Königs Buch" („Kings Quhair" in „Poetical remains of James the first" Edinburg 1783) bildet. Die süße, lebendige Anmuth des Dichters, welche sein „Königsbuch" durchdringt und die allegorische Einkleidung mit warmer Erinnerung und Empfindung siegreich überwindet, kontrastirt peinlich mit dem tragischen Geschick, das ihn am 20. Februar 1437 ereilte, wo er von einer Bande seines meuterischen Adels überfallen und in den Armen seiner Gemahlin, der Heldin des „Königbuches", ermordet wurde. Unter seinen übrigen Gedichten zeichnen sich einzelne satirische aus; alle verrathen, daß der große Dichter, welcher am Eingang dieses frühesten Zeitraums der englischen Literatur stand, von dem schottischen Prinzen besser verstanden worden war als von der Gruppe gelehrter englischen Poeten, die sich im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts unter dem Protektorat des Herzogs Humfrey von Gloucester zusammenfanden, und deren Verdienst späteren Leistungen gegenüber beinahe nur ein sprachliches genannt werden kann.

Zweites Buch.

Die Literatur des 15. Jahrhunderts.

Zwölftes Kapitel.

Italien im 15. Jahrhundert.

Die große Umbildung, deren erste Spuren und Wirkungen im 14. Jahrhundert in Italien sichtbar geworden waren, vollzog sich auf beinahe allen Lebensgebieten im 15. Jahrhundert entscheidend. Zwar wäre es ein Irrthum, anzunehmen, daß selbst im 15. Jahrhundert alle Institutionen, Reste und Nachwirkungen des Mittelalters von der Halbinsel verschwunden gewesen seien. Im Gegentheil beruht ein Theil der Bewegung dieser Zeit und der ihr eigenthümlichen Kultur auf dem Nebeneinanderbestehen uralter und ganz neuer Formen und Bildungen, dem fortdauernden Widerstreit mittelalterlicher Lebensmächte und moderner Gesinnung und Bildung, der in den verschiedenen Landschaften und Städten Italiens in zum Theil grundverschiedener Weise fortwährte. Das aber ist unzweifelhaft, daß, verglichen mit den Ländern nördlich der Alpen, in denen sich während des 15. Jahrhunderts die frühesten Regungen eines neuen Lebens geltend machten, Italien bereits als das klassische Land der modernen Kultur, der Sitz eines tausendfach anders gearteten, neuen Idealen und Daseinszwecken zugewandten Geschlechts erschien.

Die politischen Verhältnisse Italiens hatten sich wesentlich vereinfacht. Allerdings gab es durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch überall noch größere und kleinere Tyrannen, unabhängige Städte und Landschaften unter einzelnen Dynasten, unaufhörlichen Wechsel von Verfassungen und Gewalten. Aber die größeren Staaten: Neapel, Mailand, Venedig und Florenz, gewannen nicht nur während dieser Zeit stets wachsende Ausbreitung, sondern eine immer erhöhte Bedeutung. Sie legten der Halbinsel eine Art politischen Systems auf. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts, während Florenz und Venedig bald gegen die mailändischen Visconti im Feld lagen, bald im Bund

mit den mailändischen oder neapolitanischen Herrschern einander bekriegten, ward auch die Reihe der übrigen kleinen Republiken, Herzöge, Markgrafen und Grafen in die mit wechselndem Glück, aber ohne geradezu umwälzende Veränderungen des Macht- und Besitzstands geführten Kriege hineingerissen. Als umgekehrt nach der Eroberung von Konstantinopel (1453) die Bemühungen des heiligen Stuhls und die Klugheit der florentinischen Machthaber einen Frieden zu Stande brachten, einen Frieden, den Lorenzo der Prächtige von Medici mit nur einer wesentlichen Ausnahme bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts zu erhalten wußte, verloren die fortdauernden lokalen Kämpfe ihre Bedeutung für das gesammte Italien. Lediglich die Durchbildung der Italiener jener Zeit, die außerordentliche Wichtigkeit, die allen individuellen und lokalen Erscheinungen beigelegt wurde, das weit verbreitete literarische Talent, das sich an jedem Stoff zu üben versuchte, nicht minder die lobsüchtige Rhetorik der Humanisten, welche die Gelegenheit beim Schopf fassen mußte, große Thaten wie rühmliche Eigenschaften ihrer Patrone zu preisen, haben jenen Kleinkriegen der italienischen Gewaltherrscher und Kommunen, jenen Aufständen und Parteikämpfen, von denen es auch in den Chroniken des 15. Jahrhunderts wimmelt, eine erhöhte, ja übertriebene Wichtigkeit verliehen.

Die politischen Gegensätze und Interessen, obschon von harter Realität und zu Zeiten von zerschmetternder Gewalt, schienen im Italien des 15. Jahrhunderts vor der großen allgemeinen Kulturarbeit, die sich auf allen Gebieten friedlicher Thätigkeit und namentlich in allem Geistesleben entfaltete, gleichsam zu verschwinden. Betrachtet man Florenz als das Herz Italiens, die florentinische Republik als den reinsten Ausdruck des damaligen italienischen Wesens, so kann man sogar von einer bewußten Geringschätzung der äußeren Staatsbedingungen sprechen. Jene viel angefochtene Neigung der Florentiner, ihre sämmtlichen Fehden und Kriege mittels fremder Soldtruppen zu führen und das Blut der eigenen hochgebildeten Bürger zu schonen, erreichte im 15. Jahrhundert ihre Höhe. Während die florentinische Republik fortfuhr, ihr Gebiet zu erweitern, zu Anfang des Jahrhunderts die alte Republik von Pisa unterwarf und Livorno erwarb, gegen den Ausgang noch Sarzana und Pietrasanta eroberte, waren ihre Bürger mehr und mehr unkriegerisch geworden. Und sie durften ihrer ganzen Bildung und Lebensrichtung nach als Haupt-

repräsentanten der Italiener dieser Zeit angesehen werden. Was die Florentiner waren, hätten die Bürger der meisten großen und kleineren Städte gern dargestellt. Und wenn ganz Italien sich in diesem Jahrhundert wetteifernd bemühte, der neuen Bildung theilhaft zu werden, geistige Bestrebungen oder das, was man dafür hielt, zu pflegen, Kunstwerke auf Kunstwerke ins Leben zu rufen, so folgte es nur dem glänzenden Beispiel, das von der Arnostadt aus gegeben war.

Gegenüber Neapel, wo die aragonesische Königsfamilie herrschte, fort und fort erfolglos von dem rivalisirenden Haus Anjou bestritten, gegenüber Mailand, wo um die Mitte des Jahrhunderts die Despotie Galeazzo Maria Visconti's durch die des waffentüchtigen Francesco Maria Sforza abgelöst ward, gegenüber Venedig, dessen aristokratisches Regiment eine im übrigen Italien nicht gekannte Stetigkeit und Ruhe der innern Entwickelung gewaltsam erhielt, war Florenz noch immer der specifisch demokratische Staat Italiens. Die stärkste Betheiligung des Volks an allen öffentlichen Angelegenheiten, die lebhafteste Bewegung, die heftigsten Stürme, die ruhelosesten Rivalitäten waren noch stets in Florenz zu finden. Im übrigen hieß dieser Staat nur noch eine Republik und empfing in Wahrheit monarchische Häupter aus einer Familie, deren Ehrgeiz es zunächst blieb, unter der Form von Parteihäuptern und bleibenden Inhabern wichtiger Aemter des Staats zu herrschen. Während des ganzen 15. Jahrhunderts ward Florenz der Hauptsache nach von Cosimo aus dem Haus der Medici, von Piero, seinem Sohn, und Lorenzo, seinem Enkel, geleitet und regiert, und mit größerem Recht als manchem altfürstlichen Geschlecht gegenüber darf man von einem Zeitalter Cosimo's und Lorenzo's sprechen. Für alle Kunst- und Literaturgeschichte hat dasselbe eine erhöhte Bedeutung. Wenn Florenz während des ganzen 15. Jahrhunderts an der Spitze der italienischen Kulturentwickelung blieb, so hatte die eigenthümliche Stellung, welche das Haus Medici in Stadt und Staat einnahm, daran einen nicht geringen Antheil.

Dem äußern Scheine nach bestand in Florenz noch die Herrschaft der alten Priorenverfassung mit ihrem Gonfaloniere, ihrer Signoria und ihren Zünften, noch wurden die öffentlichen Aemter durch Wahl besetzt, noch berief die große Glocke des Signorenpalastes das florentinische Volk zu unregelmäßigen Parlamenten. In Wahrheit hatten schon seit der Mitte des 14. Jahr-

hunderts einzelne hervorragende Familien, zumeist der einflußreichsten und reichsten Zunft der Bankherren oder Wechsler angehörig, eine fast schrankenlose Gewalt ausgeübt und die Herrschaft von Florenz, die Leitung der Politik wie der großen Bauten, durch welche sich die Stadt täglich verschönerte, in die Hand genommen. Jetzt trat an die Stelle einer kleinen Gruppe von Optimaten die Familie der Mediceer. Zur Zeit noch Bankherren, an den Gewinnen und Verlusten des florentinischen Geldhandels, der sich über ganz Europa erstreckte, hervorragend betheiligt, wurden ihre Häupter bald die Häupter der Stadt. Seit Cosimo Medici aus einer kurzen Verbannung, in welche ihn die Partei des rivalisirenden Hauses Albizzi gesendet, im Herbst 1434 nach Florenz heimgekehrt war, gab es keine Gewalt im florentinischen Staat, welche der Alleinherrschaft des Mediceers hätte widerstehen können. Piero Medici und Lorenzo der Prächtige folgten ihren Vätern in deren eigenthümlichen Stellungen, wie Kronprinzen regierenden Häuptern folgen. Lange bevor es ausgesprochen war, daß die Medici Fürsten von Florenz seien, legten ihre auswärtigen Verbindungen, ihre Heirathen und ihre entscheidende Geltung an allen italienischen Höfen, die Thatsache an den Tag. Zwischen den aufeinanderfolgenden Häuptern des Hauses waltete nur der Unterschied, daß Cosimo in seiner Haltung und Lebensführung sorgfältig auf einem Fuß mit den reichsten Mitbürgern zu bleiben strebte, während Lorenzo der Prächtige die Fürstennatur frei in sich walten ließ.

Auf Macht und Machtgenuß, auf bestimmte politische Ziele und Vortheile war auch die Herrschaft der Mediceer des 15. Jahrhunderts gerichtet. In die großen und kleinen Händel der Zeit verflochten und eingreifend, haben die Medici das Interesse ihres Hauses wie das von Florenz mit allen Künsten einer Politik zu wahren verstanden, die längst vor Machiavelli machiavellistisch war. Aber so nichtig erscheinen der Nachwelt jene vergessenen Kämpfe und Ränke, so unwesentlich die Machtgestaltungen des 15. Jahrhunderts, daß die ersten und letzten Lebensinteressen der königlichen Kaufleute, die an der Spitze von Florenz standen, völlig zurückgetreten, beinahe vergessen sind gegenüber dem Schutz und der Förderung, die sie allen Wissenschafts-, Kunst- und Bildungszwecken, nie ermüdend, persönlich theilnehmend, in verschwenderischer Freigebigkeit und zumeist einsichtig zuge-

wandt haben. Die drei Mediceer des 15. Jahrhunderts leben in der Welt- und Staatengeschichte ein kümmerliches Dasein gegenüber dem Glanz, der ihre Namen in der Geschichte der Literatur und der Kunst umgibt.

Und fast gilt dasselbe vom ganzen florentinischen Staat jener Zeit. Seine welthistorische Bedeutung beruhte auf der unablässigen Förderung, welche Optimaten, Korporationen und alle florentinischen Bürgerkreise dem zu theil werden ließen, was Italien als die große Aufgabe der Zeit erkannte. Eine auf neue Grundlagen gestellte, in unablässigem Schaffen wie im Leben, in Studien und Kunstleistungen bethätigte Bildung, welche die antike Kultur zur Basis nimmt und gewisse Resultate der antiken Kultur entschlossen als Ziele ins Auge faßt; ein beinahe schrankenloser Enthusiasmus für geistige Zwecke durchdrang das reale florentinische Leben jenes Jahrhunderts, gab ihm unzweifelhaft höhern Reiz und Werth und erhielt das Andenken nahezu aller ausgezeichneten Florentiner so lebendig, wie sie die Bürger der Arnostadt während des 15. Jahrhunderts mit gesteigertem Selbstgefühl erfüllte. Mehr und mehr durchdrangen sich alle höheren florentinischen Lebenskreise mit dem Gefühl, daß die Hauptaufgabe, der Hauptzweck des Lebens die Antheilnahme an den geistigen Bestrebungen der Zeit sei, unter denen die der Humanisten den ersten Rang beanspruchten. Was bei Tausenden äußerlicher Anschluß an eine Mode blieb, ward bei anderen Tausenden eine innere Ueberzeugung, ein Theil des gesammten Lebens, beinahe könnte man sagen: ein Glaube. Die Florentiner hätten sicher unter anderen Umständen minder willig und widerstandslos die Ausnahmestellung der Medici anerkannt. „Wenn man den Zauber zu analysiren sucht", hebt Burckhardt hervor (Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance, 3. Auflage von Geiger, Bd. I, S. 262), „durch welchen die Medici des 15. Jahrhunderts auf Florenz und auf ihre Zeitgenossen überhaupt gewirkt haben, so ist neben aller Politik ihre Führerschaft auf dem Gebiete der damaligen Bildung das Stärkste dabei. Wer in Cosimo's Stellung als Kaufmann und lokales Parteihaupt noch außerdem alles für sich hat, was denkt, forscht und schreibt, wer von Haus aus, als der erste aller Florentiner und dazu von Bildungswegen als der größte der Italiener gilt, der ist thatsächlich ein Fürst."

Mit Florenz und den Medici vermochte in Bezug auf För-

derung und Steigerung der neuen Bildung keine andere italienische Stadt, kein Fürstenhof zu wetteifern. Der ideale Vorrang der Toskaner ward in gewissem Sinn anerkannt. Aber man verzichtete nirgends darauf, die gleichen Zwecke und Ziele zu verfolgen. Mit mehr oder minder wahrem Antheil erblickten alle gebildeten Italiener in der Theilnahme am Wiederaufleben der Wissenschaften, in der Durchdringung oder wenigstens der äußerlichen Färbung des Daseins mit den Resultaten des Humanismus eine ernste Lebensarbeit.

Der Umschwung, den diese allgemeine Geistes- und Lebensrichtung im Italien des 15. Jahrhunderts hervorrief, war auch äußerlich stark erkennbar und betraf nahezu alle Verhältnisse des öffentlichen und Privatlebens in entscheidender Weise. Vor allem wirkten der Humanismus und was mit ihm zusammenhing auf die Entwickelung der Volksnatur im Ganzen, der Charaktere, der Gemüther. Was das 15. Jahrhundert im Guten und Bösen an hervorragenden Italienern zeigt, war zum größten Theil die Wirkung der neuen Bildung, gelegentlich auch des Widerspruchs der neuen Bildung mit bestehenden Verhältnissen oder unausrottbaren früheren Nationalgewohnheiten; der Individualismus war in gewaltigem Anwachsen begriffen, ja es konnte zu Zeiten den Anschein gewinnen, als ob er, alle festen Lebensformen, Sitten und Anschauungen befehdend, die begabte Nation gewissermaßen zersetzen werde. Genauer zugesehen, fand die ausschließlich zersetzende Wirkung immer nur in kleineren Kreisen statt. Wo ein tüchtiges und energisches Staatsleben, wie in Venedig, eine hervorragende Persönlichkeit, wie Lorenzo dei Medici, selbst wie Francesco Sforza, sich geltend machten, ging die Zersplitterung des Individualismus nie so weit, allgemeine Ziele und Zwecke geradezu aufzuheben.

Thatsächlich gab die herrschende geistige Richtung, indem sie alles individuelle Belieben, alle individuelle Neigung, hier des Edelmuths und der Hochherzigkeit, dort des gemeinen Egoismus, ja der Ruchlosigkeit, zumeist und durchschnittlich aber die nach Stand, Naturanlagen und Bildung verschieden gefärbte Klugheit und Selbstbeherrschung entwickelte, einem ausschließlich weltlichen (die Franciskaner sagten „heidnischen") Leben die Oberhand. Die Italiener, und namentlich die Florentiner des 15. Jahrhunderts, standen den religiösen Forderungen des Mittelalters, der christlichen Askese und namentlich der niedern Geistlichkeit noch

weit abweisender und spöttischer gegenüber, als die des 14. Jahrhunderts. Die kirchlichen Zustände waren auch nach Beendigung des großen Schisma's durch das Costnitzer Koncil (1415) nicht danach angethan, eine erloschene Begeisterung und Hingabe zu wecken. Eine Reihe von Päpsten, die jedes religiösen Sinnes entbehrten, die wie Eugen IV., Sixtus IV., Innocenz VIII. und Alexander VI. einander in weltlichen Lastern, ja in vollendeter Ruchlosigkeit überboten, konnte im Verein mit tausend anderen Erscheinungen die ins Wanken gerathene Ehrfurcht vor den mittelalterlichen Gewalten und Traditionen nicht neu befestigen. Die Humanisten verfehlten nicht, die herrschende antikirchliche Stimmung zu steigern. Und selbst da, wo dieselbe nicht bewußt und tendenziös auftrat, verrieth sie sich in tausend kleinen Zügen. Die allgemeine Bosheit, Spottlust und Lachlust, die vorwiegende Skepsis, die sich, großentheils von Florenz ausgehend, der gebildeten italienischen Kreise des Jahrhunderts bemächtigt hatte, traf fast unvermeidlich den Klerus am stärksten, so sicher sie auch gegen die bewunderten Individuen gerichtet wurde, die auf der Höhe der neuen Bildung standen oder zu stehen meinten.

Hand in Hand mit der Skepsis ging freilich auch im Italien des 15. Jahrhunderts der Aberglaube. Das dunkle, aber richtige Gefühl eines ungeheuern Weltganzen erzeugte wundersame Auswüchse. „Sie leugnen kühn Gott", sagt Villari (Villari, Machiavelli und seine Zeit. Deutsch von Mangold. Bd. I, S. 200), „und glauben an Fatum und Glück, sie verachten die Religionen und werfen sich mit Eifer auf die Geheimwissenschaften. Fast jede Republik, jeder Fürst, jeder Söldnerführer hatte seinen Sterndeuter, ohne den kein Vertrag unterzeichnet, kein Krieg unternommen wurde. Cristoforo Landino und Battista von Mantua stellten den Religionen das Horoskop; Guicciardini und Machiavelli glaubten an die Geister der Luft; Lodovico Moro, der einen unbegrenzten Glauben an seine eigene Klugheit hatte, wagte keinen Schritt zu thun, ohne den Sterndeuter zu Rathe zu ziehen. Die Vernunft, die alles erklären wollte, fand sich ihrer eigenen Ohnmacht gegenüber."

Nicht nur große, ja ungeheure Gegensätze, auch Risse und Widersprüche gingen sonach durch das ganze italienische Leben dieses Jahrhunderts. Dicht neben der gläubigsten, ja überschwänglichsten Hoffnung auf das Herannahen großer, glänzender Zeiten

lag eine Ahnung kommenden schweren Unheils! Und nicht nur die Massen, die von der neuen Bewegung der Geister wenn nicht ergriffen, so doch berührt wurden, auch die leitenden Kreise, die maßgebenden Persönlichkeiten, blieben keineswegs immer sicher und siegesfreudig. So gilt die gleiche Zeit das eine Mal als eine Periode des Aufschwungs, das andere Mal (und oft in den gleichen Gemüthern) für eine des Verfalls und Niedergangs. Welche auch siegen mochte: die große Arbeit der Italiener des 15. Jahrhunderts sollte nicht nur ihrem Land, sollte der ganzen europäischen Welt zu gute kommen, die in ebendiesem Jahrhundert durch die türkische Eroberung von Konstantinopel blitzartig getroffen und zum erstenmal wieder einer gemeinsamen Gefahr gegenüber zu einem momentanen Gefühl der Zusammengehörigkeit emporgeschreckt worden war.

Dreizehntes Kapitel.

Der Humanismus und die Humanisten.

Die Humanisten, die Vertreter der Alterthumsstudien und aller an sie anknüpfenden Bestrebungen, waren seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die geistigen Beherrscher Italiens. Insofern Fürsten und Staatsmänner, Kleriker und Künstler, reiche Bürger aller Art zu ihnen zählten, bildeten sie keine eigene, abgeschlossene Klasse; inzwischen blieben die wandernden Gelehrten und Poeten, die von Ort zu Ort lehrten, forschten und seit der Erfindung der Buchdruckerkunst edirten, die Hauptrepräsentanten des Humanismus. Die Jahrzehnte zwischen dem Tod Cosimo's von Medici und Lorenzo's des Prächtigen waren die Glanzzeit des italienischen Humanismus, eine Periode, in welcher gleichsam ein wunderbarer Rausch des Strebens und Hoffens viele tausend Gemüther ergriffen hatte, in welcher die Humanisten von der Wiederherstellung aller Herrlichkeit des Alterthums träumten und von der Erweckung der Platonischen Philosophie, von dem Neuaufblühen ganzer Wissenschaften, die seit Jahrhunderten erstorben waren, von der Kenntnis der alten Sprachen und Literaturen, die sich in immer weiteren Kreisen verbreitete, geradezu eine neue Welt voll Glück und Wunder erwarteten! Niemals vielleicht ist das Bewußtsein von Wahrheitsverkündigern und Propheten stärker, sicherer, die Mischung von redlichem Glauben an die eigene Sache und frechster persönlicher Eitelkeit eigenthümlicher gewesen, als bei den Männern, die in immer wachsender Zahl alle italienischen Höfe, alle Städte erfüllten und oft in kleinen Gemeinwesen so gut wie in Florenz und Rom zu maßgebenden Persönlichkeiten wurden.

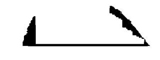
Der italienische Humanismus des 14. Jahrhunderts hatte sich noch fast ausschließlich auf das Studium der römischen Dichter und Geschichtschreiber beschränkt, nur schüchterne fragmen-

tarische Versuche waren gemacht worden, sich der griechischen Literatur, ja zuerst nur des Schlüssels zu ihr, der griechischen Sprache, zu bemächtigen. Im 15. Jahrhundert nahm das Studium des Griechischen jenen Aufschwung, der einzelne Humanisten glauben ließ, Toscana sei selbst in ein neues Hellas zu verwandeln, während sich die Mehrzahl mit besserem Instinkt und Urtheil auf die Hoffnung einer völligen Latinisirung Italiens beschränkte. Neben dem innern Drang Einzelner wirkten äußere Umstände auf die Belebung der griechischen Studien. Die Ruine des oströmisch-byzantinischen Reichs drohte seit dem Eingang des Jahrhunderts beständig zusammenzubrechen. In der letzten, äußersten Noth verhandelte der Hof der Paläologen mehr als einmal um die Wiedervereinigung der morgenländischen mit der abendländischen Kirche, wohl wissend, daß dies der Preis sei, der für eine rettende Hülfe gezahlt werden müsse. Gesandtschaften nach Italien, mit denen griechische Gelehrten erschienen, gingen den Koncilien von Basel, Ferrara und Florenz, auf denen über die kirchliche Union berathen ward, voraus; Johann VII. Paläologos, der vorletzte Kaiser von Konstantinopel, erschien mit zahlreichem Gefolge zweimal in Italien und schloß endlich (1439) die Union von Florenz ab, die niemals eine Wahrheit werden sollte.

Damals war es, wo der griechische Erzbischof von Nikäa, Bessarion, sich in Italien niederließ und zum Kardinal der römischen Kirche ernannt ward; damals wo Bessarions Lehrer, Georgios Gemistos Plethon, der Vertreter der Platonischen Philosophie, welcher kühn davon geträumt hatte, durch Stiftung einer neuen Religion und Wiederbelebung antiker Tugend sein zerrüttetes Vaterland zu retten, vertraut mit Cosimo von Medici und den Gelehrten und Künstlern von Florenz verkehrte. Die Einwirkung Plethons veranlaßte Cosimo zur Stiftung jener viel berühmten „Platonischen Akademie", die einer der einflußreichsten geistigen Mittelpunkte des Humanismus werden sollte. Von diesem Zeitpunkt an, wandten sich fort und fort griechische Gelehrte nach Italien; eine ganze Kolonie byzantinischer Flüchtlinge, nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) noch wesentlich verstärkt, ließ sich in Florenz nieder, in zahlreichen Städten wurden öffentliche Lehrer des Griechischen angestellt und fanden unter den Italienern begeisterte Schüler. Der Einfluß der griechischen Studien erlangte zwar niemals

die Ausbreitung und allgemeine Bedeutung der lateinischen, aber sie halfen das Gefühl einer erweiterten Welt, eines unerschöpflichen geistigen Reichthums stärken, in welchem die Humanisten schwelgten.

Gewiß hätte die Dichtung Italiens aus den Meisterwerken griechischer Poesie, aus der Phantasiefülle, der erhabenen Einfachheit, der unmittelbaren Naturkraft und dem sichern Künstlersinn der griechischen Epiker und Tragiker wie aus einem Lebensborn schöpfen können, hätten die Byzantiner außer den Handschriften auch nur eine Ahnung des wirklichen Geistes und Gehalts der griechischen Literatur mit nach Italien getragen! Wer des Glaubens lebt, daß die Kenntnis der griechischen Dichter sonderlich befruchtend und fördernd auf die Zeit gewirkt habe, der vergißt, in welchem Verhältnis alles byzantinische Gelehrten- und Schriftthum seit Jahrhunderten zum echten Wesen der althellenischen Poesie stand. Jede frische Genußfähigkeit und jedes echte Verständnis für Homer und die Tragiker waren in religiöser Umdeutungslust und kritischem Pedantismus den Byzantinern abhanden gekommen — wie hätten die Männer, für welche das poetische Element das gleichgültigste an der ganzen griechischen Literatur war, dasselbe nach Italien übertragen können? Günstiger stellte sich das Verhältnis gegenüber der griechischen Philosophie. Für Platon und seine Lehren war durch die Bestrebungen Plethons und einiger Geistesverwandten noch auf griechischem Boden ein besseres Verständnis wiederum erweckt worden. Den Pfaden Plethons folgten die florentinischen Humanisten, welche sich zur Platonischen Akademie zusammenschlossen. Unter dem unmittelbaren Eindruck der Erscheinung des byzantinischen Philosophen hatte sich Cosimo Medici den Sohn seines Arztes, den jungen Marsiglio Ficino (Marsiglius Ficinus) in sein Haus genommen, um ihn zum Studium des Platon und der Platonischen Philosophie förmlich erziehen zu lassen. Mit Marsiglio Ficino zugleich wirkten Cristoforo Landino, Naldo Naldi, Leon Battista Alberti, Giovanni Cavalcanti, denen sich unter Lorenzo Medici Poliziano, Bernardo Rucellai und das „leuchtende Wunder", der „Phönix" seiner Zeit, Giovanni Pico von Mirandola gesellten, sie alle dem Studium, der Neubelebung der Platonischen Philosophie hingegeben. Die eigentliche Glanzzeit der Platonischen Akademie fiel in die Jugendtage Lorenzo's von Medici und ging mit der Verschwörung der Pazzi



zu Ende. Die geistigen Anschauungen aber, welche derselben entstammten, überdauerten die Symposien, mit denen man den (vermeinten) Geburts- und Todestag Platons begangen hatte. Die neu belebte Platonische Anschauung, das Studium der Schriften Platons und der Neuplatoniker war offenbar der höchste Gewinn, den die Kultur der Renaissance aus ihrer Befreundung mit dem griechischen Alterthum zu ziehen vermochte, da ihr der Schlüssel zum echten Gehalt der griechischen Dichtung nicht verliehen ward. Die Hauptbedeutung des langen Kampfes zwischen Platonikern und Aristotelikern, welcher gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts einen vollständigen Sieg der ersteren herbeiführte, charakterisirt der Geschichtschreiber der Philosophie der Renaissance dahin: „das Wichtigste bei dieser siegreichen Wiederbelebung Platons ist keineswegs, daß man die Kenntnis Platons wieder gewann, sondern das, daß man sich von der Autorität des Aristoteles befreite. Denn diese Befreiung von dem kirchlichen Aristoteles hieß in Wahrheit nichts anderes als eine Befreiung von dem Joch, welches der kirchliche Scholasticismus auf die Freiheit des Denkens gelegt hatte. Indem der Geist die Ketten des Aristoteles abschüttelte, zerriß er auch die Fesseln kirchlich-scholastischer Beschränkung, errang er die Freiheit des Denkens und Forschens, die wahre Wissenschaftlichkeit zurück. Den Aristotelismus hier niederreißen, hieß den Aufbau der Reformation beginnen, hieß also die neue Zeit, das Zeitalter der Kritik herbeiführen". (Fritz Schultze, Geschichte der Philosophie der Renaissance, Jena 1874, Bd. 1, S. 19.)

Die Geschichte der Wissenschaft hat im Einzelnen aufzuzählen, welche Umbildungen und Anregungen den philosophischen Studien der italienischen Neuplatoniker entstammten. Innerhalb der großen, tiefgehenden Bewegung, die Italien während des 15. Jahrhunderts ergriffen hatte, nehmen sie keinen geringen Rang ein. Gleichwohl wendete sich die Hauptmasse der humanistisch Gebildeten oder nach humanistischer Bildung trachtenden, zur römischen Sprache und Literatur. Nicht nur die nahe Verwandtschaft des Toskanischen mit dem Latein — eine Verwandtschaft, die viele Humanisten noch beständig träumen ließ, daß die neue italienische Sprache nur eine Entartung der gebildeten Sprache des erhabenen Alterthums sei, — auch die geheime Macht einer nie völlig unterbrochenen Tradition wirkte dabei mit. Und

wenn in all dieser Begeisterung für die Erweckung des Alterthums neben der festen, klaren Zuversicht die unklare Hoffnung auf unerhörte überschwängliche Segnungen, wenn in dem gerechten Stolz auf die neu gewonnene Bildung ein leidiger und impotenter Hochmuth zahlreicher Humanisten sich vorfand — wie hätte dies in der gährenden Zeit sofort wahrgenommen werden sollen. Der Humanismus bildete für die vielfältige Zerklüftung und Trennung des damaligen Italien, für den Gegensatz alter und neuer Gewalten einen Boden der Einheit. In der Begeisterung für Lektüre, Herausgabe, Verständnis und Nachahmung der lateinischen Schriftwerke, konnten sich Despoten und städtische Republikaner, der verweltlichte Klerus und die skeptische Laienschaft begegnen, sie erschien in den unablässigen Glücks- und Schicksalswechseln als das Bleibende, Unverlierbare. Neue Lebensinteressen, Lebensformen gingen von ihr aus, und zuletzt wirkte neben allen erklärbaren und erkennbaren Ursachen jenes unerklärbare Etwas, das die Einzelnen wie die Massen mit fortreißt. Die Humanisten wurden die geistigen Führer des damaligen Italien. Und doch rufen auch sie sehr oft den Eindruck hervor, als ob sie willenlos und unbewußt getrieben worden wären und ihr endliches Ziel so wenig klar vor Augen gehabt hätten, als es in anderen großen Menschheitsbewegungen der Fall war.

Jahrzehnte hindurch war Italien gleichsam eine große Stätte literarischen und künstlerischen Lebens. Die Zahl der Gelehrten, Poeten, Rhetoren und Dilettanten vermehrte sich mit jedem Tag, und durch die Erfindung der Buchdruckerkunst, die rasche Ausbreitung, welche dieselbe über die ganze Halbinsel fand (um 1480, nicht viel über ein Jahrzehnt seit dem Heraustreten des Bücherdrucks aus Mainz, gab es in Italien an 40 Orten thätige Pressen), wuchs die Möglichkeit der Gründung von öffentlichen und Privatbibliotheken. Welch reges Leben sich zu dieser Zeit an Universitäten, Schulen, in Klöstern und freien Gesellschaften, in Gelehrtenzimmern und Künstlerwerkstätten entfaltete, welche offenkundigen und geheimen Einflüsse der Humanismus im engern Sinn auf die gesammte Bildung Italiens gewann, so daß man diese Bildung des 15. Jahrhunderts wohl als eine ausschließlich humanistische bezeichnet hat, die nur aus den Schriftwerken des Alterthums entstammt sei, und an der das Leben des Tages gar keinen Antheil mehr gehabt habe — das kann nur info-

weit betont werden, als es der Geschichte der neuern Literatur angehört. Unzweifelhaft bedrohte die humanistische Bewegung, besser die Einseitigkeit hervorragender Humanisten, die Fortexistenz der kaum begründeten italienischen Dichtung. Wäre es nach dem Wunsch und Willen Poggio Bracciolini's und zahlreicher lateinischen Autoren jener Tage gegangen, so würde eine neulateinische Literatur die toskanische völlig verdrängt haben. Weil diese Gefahr vorüberging, ist man leicht geneigt, nur der günstigen Einflüsse der Humanisten zu gedenken und von der Rückwirkung der emporwachsenden neulateinischen Poesie nur panegyrisch zu sprechen. „Man darf von vornherein überzeugt sein, daß die geistvollste und meist entwickelte Nation der damaligen Welt nicht aus bloßer Thorheit, nicht ohne etwas Bedeutendes zu wollen, in der Poesie auf eine Sprache verzichtete, wie die italienische ist. Eine übermächtige Thatsache muß sie dazu bestimmt haben. — In Italien waren die beiden Hauptbedingungen der Fortdauer und Weiterbildung für die neulateinische Poesie vorhanden: ein allseitiges Entgegenkommen bei den Gebildeten der Nation und ein theilweises Wiedererwachen des antiken italienischen Genius in den Dichtern selbst, ein wundersames Weiterklingen eines uralten Saitenspiels. Das Beste, was so entsteht, ist nicht mehr Nachahmung, sondern eigene, freie Schöpfung." (J. Burckhardt, Kultur der Renaissance; Bd. 1, S. 297).

Doch nicht das ist die entscheidende Frage, ob den lateinischen Gedichten der Humanistenpoeten, von Poggio und Ugolino Viori bis zu Giovanni Pontano (welcher das höchste auf diesem Gebiet leistete und die lateinischen Formen, die er nachahmte, mit einem vollen, warmen Lebensgefühl erfüllte), ein selbständiger poetischer Werth innewohnt, sondern in welchem Verhältnis sie zum poetischen Sinn und Bedürfnis des damaligen Italien standen. Nur eine absichtliche Verkennung des Sachverhalts kann leugnen, daß die Einwirkung der neulateinischen Poesie zum guten Theil eine ungünstige, irreführende war. Beinahe durchaus rhetorisch, half diese Poesie das Uebergewicht der rhetorischen über die lebendigen, unmittelbar der Phantasie oder der Empfindung entstammenden Elemente in der italienischen Dichtung (ein Uebergewicht, das seit Petrarca sich geltend zu machen begann) noch wesentlich verstärken. Die eigenartige Existenz einer großen Zahl der Humanisten brachte es mit sich, daß ihre

lateinischen Gedichte hier in schmeichlerischen Huldigungen, dort in giftigen Angriffen für und gegen gewisse Persönlichkeiten sich ergingen. Auch diese Art Vorbilder lassen sich in zahlreichen Nachbildungen der spätern italienischen Poesie wahrnehmen. Und endlich übertrugen die Humanisten, die sich gewöhnt hatten, mit der Sicherheit und Eleganz ihrer Form alles oder nahezu alles (auch was der poetischen Behandlung schlechthin widerstrebte) in ihren lateinischen Versen zu behandeln, die Gleichgültigkeit bezüglich der wirklichen Lebensfülle, der wahrhaft poetischen Motive eines Stoffs, bezüglich der Erfindung, der Vertiefung und Wärme auf zahlreiche Vertreter der italienischen Poesie. Und das gerade von einem Zeitpunkt an, wo sie die Hoffnung, die italienische Literatur überhaupt zu Gunsten einer neulateinischen zu verdrängen, breits aufgegeben hatten.

Daneben darf zweierlei nicht vergessen werden. Keineswegs alle Humanisten waren bloße Nachahmer des Alterthums, bloße Nachbeter ihrer römischen Meister. Viele von ihnen verstanden die Interessen, die Erscheinungen des gegenwärtigen Lebens in sich aufzunehmen, auch diejenigen, welche sich unter keinen Umständen auf römische Zustände und Ueberlieferungen zurückbeziehen ließen. Ja, eine gewisse Kühnheit und Entschlossenheit, auf den Kern der Dinge zu blicken, die Seele mancher Lebenserscheinungen zu enthüllen, drängt sich zwischen aller üppigen Schönrednerei hervor und ist auch der italienischen Dichtung zu gute gekommen. Vor allem aber: der Humanismus des 15. Jahrhunderts hatte in erhöhtem Maß die Bedeutung und Wirkung, welche der Renaissance insgesammt zugeschrieben werden muß. Hatten die mittelalterliche Weltanschauung, die Geringschätzung der Welt und eine der Natur beinahe feindselig gegenübertretende Grundempfindung den Blick für tausend Dinge der Welt verschlossen, beengt und getrübt, so wurde durch den Humanismus und die neue Bildung, die aus ihm erwuchs, der Blick für eben diese Dinge geschärft und erschlossen. Das Gefühl für den Werth des Lebens, für die Herrlichkeit der Welt erwachte in vorher ungeahnter Stärke, ja mit einem Uebermuth, dem der Rückschlag schon zu dieser Zeit gewiß war. Die lebensfrohen Stimmungen, welche im 14. Jahrhundert vereinzelte Naturen in sich gehegt hatten, wurden jetzt allgemein und rissen um so mehr mit sich fort, als sie mit ernster Arbeit und ihrem Gelingen, mit geistigen Bestrebungen eng verknüpft waren. Nur wenige

Humanisten freilich durften dauernd glücklich gepriesen werden. Der wirre Wechsel, die Unruhe und Hast ihres Treibens, die Ausbeutung ihres Talents im Dienst fremder, widerstrebender Interessen, ihr Hochmuth wie ihre Skepsis übten frühzeitig eine starke und bedenkliche Rückwirkung auf ihre Charaktere und verbitterten zum guten Theil ihre Existenz. Dennoch würde keiner dieser Männer sein Dasein leicht mit einem andern Lebenslauf vertauscht und freiwillig das starke und hoffnungsreiche Lebensgefühl gemißt haben, das, zuerst in ihnen lebendig, sich über weite Kreise Italiens zu verbreiten begann.

Vierzehntes Kapitel.

Die florentinische Dichtung des 15. Jahrhunderts.

1. Die volksthümliche Dichtung.

Die Weltfreudigkeit und das Behagen an Welt und Leben, welche aus den humanistischen Bestrebungen und Studien, aus dem Selbstgefühl der italienischen Gesammtbildung dieser Zeit erwuchsen, waren die beste Gabe, welche der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts zu theil werden konnten. Gleichwohl kamen sie ihr nicht in der unverkümmerten, vollen Weise zu gute, wie den bildenden Künsten. Die Einseitigkeit des Humanismus, seine Ueberschätzung nicht allein der antiken Literatur, sondern der lateinischen und griechischen Sprache für die Zwecke des Lebens, bedrohte die im vorigen Jahrhundert entstandene, durch die großen toskanischen Dichter geadelte Schriftsprache mit der doppelten Gefahr, hier der falschen Ueberfeinerung, dort des aus Mißachtung hervorgehenden Verfalls ins Rohe und Platte. Gewisse Humanistenkreise, welche die Unmöglichkeit begriffen, ohne eine Vulgarsprache, ohne Italienisch durchzukommen, setzten sich vor, diese Sprache in Formen, Wendungen und Worten so viel wie möglich zu latinisiren. „Die Versuche der Philologen, sie nach ihrem Sinn zu veredeln, konnten ihr Natürlichkeit, Selbständigkeit, Charakter, Originalität rauben und aus ihr ein ungeschicktes Mittelding zwischen Altem und Neuem schaffen, ohne Leben noch Wurzel im Volk." (Alfred Reumont, Lorenzo de' Medici. Bd. 1, S. 586). Jene Humanisten aber, welche von der Unzulänglichkeit wie von der Unbildsamkeit des toskanischen Idioms und jeder andern italienischen Mundart gleichmäßig überzeugt waren, hätten die Weiterentwickelung der italienischen Literatur überhaupt in Frage gestellt. Auch sie konnten nicht annehmen, daß im nächsten Menschenalter die Bauern der Lombardei oder Ka-

labriens lateinisch sprechen würden. Aber sie träumten von einem ähnlichen Verhältnis des schönen Toskanisch, das von den Lippen der Florentiner klang, zum Latein, wie das Verhältnis der lombardischen oder neapolitanischen Volkssprache zum Toskanischen jetzt war. Und inzwischen vertraten sie kräftig die Ansicht, daß jede höhere literarische Aufgabe, auch poetischer Natur, sofern sie auf Ruhm und Geltung bei den Gebildeten Anspruch machen wolle, in lateinischer Sprache gelöst werden müsse. Das üppige Emporwachsen einer neulateinischen Literatur und Poesie besonders vom letzten Drittel des 15. Jahrhunderts an, die Geltung, welche diese erlangte, macht hinlänglich die Gefahr klar, die in dieser Geistesrichtung für die emporstrebende italienische Literatur lag. Für den Augenblick gereichte es ihr zum Heil, daß auch die gelehrtesten Humanisten der Arnostadt die „burle“, die Schwänke und Possen, welche die florentinische Volkssprache zur unabweisbaren Voraussetzung hatten, nicht entbehren mochten. Je mehr Elemente der Roheit und Plattheit nun freilich in diesen Späßen vorhanden waren, um so mehr schien der Gebrauch der italienischen Sprache für reinere und edlere Zwecke in Frage gestellt. Insofern kann man in der That behaupten, daß die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts für die junge italienische Literatur zu einer eigenthümlichen Prüfungszeit wurden.

Den Grundton der volksthümlichen florentinischen Poesie des 15. Jahrhunderts hatte ein volksbeliebter und viel belachter Poet angeschlagen, jener Barbier, welchen die Florentiner Burchiello nannten, und dessen poetische Thätigkeit der ersten Hälfte ebendieses Jahrhunderts angehörte. Der Taufname des berufenen Spaßmachers scheint Domenico gewesen zu sein; sein Familienname ging in dem Spottnamen, den man ihm beilegte, völlig unter. Domenico war Barbier und hatte seit 1432 eine schon von seinem Vater gehaltene Barbier- und Badestube übernommen, in welcher ihm seine literarischen Talente und seine Possenreißerei einen außerordentlichen Zulauf verschafften. Er dichtete a la burchia (auf Plagiatorenweise), indem er Lokalscherze, Stadtneuigkeiten und karikirte Schilderungen hervorragender Persönlichkeiten im entschiedensten florentinischen Lokaldialekt, aber beinahe durchgehend in der Form des Sonetts, vortrug, welches, bei den Petrarca-Nachahmern schon akademisch erstarrt, durch diese parodistische Behandlungsweise im Lokalton unzweifelhaft ein neues eigenthümliches Leben gewann. Seine Sonette konnten

mündlich wie schriftlich in Florenz umhergetragen werden; am stärksten wirkten sie jedenfalls, wenn der scherzhafte Barbier sie selbst vortrug. Ihre Keckheit interessirte auch Gelehrte und Leute, die mit den Humanisten eigentlich nur der lateinischen Dichtung ein Lebensrecht zugestanden; in die Lobreden, die man dem Burchiello zollte, klang natürlich immer etwas von Verachtung der populären Poesie hinein. Gegen den Schluß seines Lebens hin übersiedelte der Barbier nach Rom, wo die Possen und Anspielungen, die er in seinem „Jargon" recitirt und niedergeschrieben, schwerlich den Beifall finden konnten, den sie zwischen Ponte vecchio und dem Domplatz von Florenz errungen hatten.

Wir dürfen nicht zweifeln, daß Burchiello nur der Hauptrepräsentant einer ganzen Klasse volksthümlicher Improvisatoren und Parodisten war, die sich im damaligen Florenz vorfand. Hätte er aber selbst keine Vorgänger und Nebenbuhler gehabt, so würde es ihm beim Erfolg seiner Burlesken nicht an Nachahmern gefehlt haben. Unter den poetischen Witzbolden erfreuten sich Matteo Franco, der Hausfreund Lorenzo's von Medici, ferner Bernardo Bellinciani allgemeinerer Theilnahme; einen gelegentlichen Versuch in der burlesken Poesie unternahmen wohl die meisten begabten Florentiner des Jahrhunderts.

Das von Burchiello und seinen Genossen gepflegte possenhafte Sonett nahm bis auf einen gewissen Grad die Novelle in sich auf. Wenigstens minderte sich die Zahl der Novellen entschieden. In denjenigen aber, welche fraglos in dieser Zeit entstanden, ist der übermüthige Scherz und das Gefühl der Ueberlegenheit über selbstgefällige Beschränktheit in bemerkenswerther Weise gewachsen. Die früher dem Baumeister Filippo Brunelleschi, neuerlich dem Dante-Kenner und Kommentator Antonio Manetti (um 1460) zugeschriebene „Novelle vom dicken Tischler" (in D. M. Manni's „Cento Novelle antiche", Florenz 1782, Theil II.[1], den eine Gesellschaft übermüthiger Gesellen gleichsam aus seiner Haut hinaustreibt und ihm einredet, daß er selbst ein anderer sei, so daß der Gefoppte schließlich auswandern muß, und die Novelle von „Bianco Alfani" („Cento Novelle antiche", Theil II), welcher mit einer vermeintlichen Wahl zum Podestà von Norcia geäfft wird, zeigen, wie stark das Element

[1] Deutsch in E. v. Bülows „Novellenbuch", Bd. 1, Leipzig 1834.



des rücksichtslosen Spottes und frevelnUebermuths in Florenz geworden war. Selbst wenn diese Novellen nur zum Theil auf wahren Vorgängen beruhen, stellen sie gewisse Ideale der florentinischen Bürgerschaft dar.

Ueber die Burleske und Parodie hinaus, so viele burleske und parodistische Elemente sie auch aufnahmen, strebten in ihren größeren Gedichten die Gebrüder Pulci, einer alten, aber wie es scheint, nicht eben vom Glück begünstigten Florentiner Familie angehörig. Während der älteste der drei Brüder, Bernardo, zu der Gruppe jener florentinischen Poeten gehört, welche eine Vermittelung zwischen der humanistisch-lateinischen und der national-italienischen Poesie anstrebten, haben die beiden jüngeren Brüder, Luca und Luigi Pulci, Anspruch darauf, unter den volksthümlichen Dichtern des damaligen Florenz genannt zu werden. Läßt sich auch schwerlich annehmen, daß ihre epischen Gedichte eine Verbreitung und Geltung gewonnen haben, wie die Possen und Witzspiele der populären Satiriker, so knüpften die beiden Pulci in ihren epischen Dichtungen doch immerhin an eine Reihe der Volksphantasie vorschwebender Begebenheiten und Gestalten an. Seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts durchzogen wandernde Rhapsoden, Improvisatoren und Bänkelsänger die italienischen Städte, um Episoden der nordfranzösischen Ritterromane, in italienische Verse gebracht, vorzutragen. Da die französischen gereimten und Prosaromane, die „Karolingische Sage", die Vorstellung von einem Weltkampf des durch Kaiser Karl den Großen repräsentirten Christenthums mit Heidenthum und Islam zur Grundlage hatten, so kehrte ebendiese Vorstellung in den Liedern der Volkssänger wieder und erfüllte die Niederschrift des (italienischen) Volksromans: „Das Königshaus von Frankreich" mit einem gewissen katholisch-christlichen Geist. Die Episoden der „Reali di Francia" waren (obschon Bruchstücke des in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts von Andrea dei Mangabotti aus Barbarino im Elsathal verfaßten Buches und verwandter Volksromane selbst erst am Ausgang des 15. Jahrhunderts, also nach den Gedichten der Brüder Pulci, gedruckt wurden) jedenfalls weit verbreitet; wandernde Erzähler trugen ihren Inhalt auch in Florenz vor. So lag es nahe, daß sich auch Dichter von überlegener Bildung, in der Hauptsache mit den geistigen Anschauungen der Humanisten erfüllt, dieses Stoffs und der Formen, die

er bereits anzunehmen begonnen hatte, bemächtigten. Wie auch diese Dichter über die Kämpfe der Palatine mit den Heiden und über die Ehrenanschauungen der in der „Karolingischen Sage" verherrlichten Feudalbarone denken mochten — die Fülle realen Lebens, wechselnder Vorgänge, tausendfacher Anlässe zu prächtigen Schilderungen, welche sich in diesen Volkserzählungen aufthat, konnte ihnen unmöglich entgehen. Sie hielten sich berechtigt, ganz frei mit einem Stoff zu schalten, vor welchem die Rhapsoden eine Art Ehrfurcht hegten. „Man muß nicht von ihnen verlangen, daß sie einen so überkommenen Stoff hätten mit einem vorweltlichen Respekt behandeln sollen. Das ganze neuere Europa darf sie darum beneiden, daß sie noch an die Theilnahme ihres Volks für eine bestimmte Phantasiewelt anknüpfen konnten, aber sie hätten Heuchler sein müssen, wenn sie dieselbe als Mythus verehrt hätten. Ihr Hauptziel scheint die möglichst schöne und muntere Wirkung des einzelnen Gesangs beim Recitiren gewesen zu sein, wie denn auch diese Gedichte außerordentlich gewinnen, wenn man sie stückweise und vortrefflich, mit einem leisen Anflug von Komik in Stimme und Geberde hersagen hört." (Burckhardt, Kultur der Renaissance, Theil II, S. 41.)

Luca Pulci, der ältere der beiden Brüder, geboren 1431 zu Florenz, nach unglücklichen Bankgeschäften in Rom und Florenz im Jahr 1470 im Schuldgefängnis der Stinche gestorben, hat allem Vermuthen nach sein Heldengedicht: „Ciriffo Calvaneo" (zuerst gedruckt Venedig, 1487, neueste Ausgabe von Audin, Florenz 1834) nach dem „Riesen Morgante" seines Bruders Luigi vollendet. Jedenfalls behandelte er eine weit minder glänzende und ergiebige Episode der Volksromane als Luigi, und sein Talent der gegenständlichen Schilderung konnte sich mit demjenigen seines Bruders keineswegs messen. Berühmter als „Ciriffo Calvaneo", wenigstens bei seinen Zeitgenossen, ward ein beschreibendes Gedicht: „Das Turnier" („La Giostra"), welches in achtzeiligen Stanzen ein großes und prächtiges Ritterspiel schildert, das Lorenzo und Giuliano von Medici 1469 veranstalteten. Der zuversichtliche Realismus des Pulci'schen „Turniers", welches übrigens nicht mit unbedingter Sicherheit dem Luca Pulci zugeschrieben werden kann und da oder dort seinem Bruder Luigi beigemessen wird, bekundet sich in der ziemlich getreuen Schilderung des festlichen Aufzugs, der Waffen, prächtigen



Kleider und schönen Pferde. Eine dichterische Belebung des einförmigen Stoffs war trotz der Zuhülfenahme der Mythologie ausgeschlossen; das Ganze kann lediglich als denkwürdiges Zeichen angesehen werden, wie sehr bereits das Haus der Medici einem Hof gleichkam und vom florentinischen Volk für etwas dergleichen angesehen ward. Ungeachtet des größern kulturhistorischen Werths der Turnierschilderung wohnt der größere poetische Werth offenbar dem „Ciriffo Calvaneo" bei, der in einzelnen Theilen von höchster Lebendigkeit ist und bereits eine respektable Beherrschung der Form zeigt, welche für die italienische Epik der ganzen Folgezeit gültig werden sollte.

Gleichviel, ob Luca's (gleich manchen anderen Dichtungen jener Zeit niemals beendetes) Gedicht dem epischen Werk seines Bruder Luigi voraufgegangen oder nachgefolgt war, so muß doch eben dieses Werk, der „Morgante" von Luigi Pulci als die hervorragendste Leistung der naiven florentinischen Dichtung in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts angesehen werden. Luigi Pulci, geboren 3. December 1432, war der jüngste der talentreichen Brüder und der begabteste von allen. Er stand zum Haus der Medici in den nächsten Beziehungen; Madonna Lucrezia, die Mutter Lorenzo's des Prächtigen, war seine große Gönnerin; seine erhaltenen Briefe an das erlauchte Haupt des Hauses zeigen ihn in einem eigenthümlich vertraulichen Verhältnis. Er übernahm Botschaften und Geschäfte Lorenzo's, wurde bei mehr als einer Gelegenheit in den Bedrängnissen seines eigenen Hauses von der Mediceischen Bank (niemals allzu freigebig) unterstützt, gehörte zu den Villen- und Tafelgenossen, durfte sich einer aufrichtigen Freude an seinem Talent versichert halten und blieb doch gegenüber dem glänzenden Lorenzo der arme Teufel, welcher mit fortwährenden Verlegenheiten zu kämpfen hatte. Mit seinen scherzhaften Sonetten, in denen er mit Matteo Franco und gelegentlich an Derbheit mit Burchiello zu wetteifern suchte, erheiterte er die Muse seines Patrons und des ganzen Mediceischen Kreises. Auf denselben war auch die Wirkung des großen epischen Gedichts „Morgante der Riese" („Il Morgante maggiore", zuerst Venedig 1481; neueste Ausgabe von Sermolli, Florenz 1872)[1] berechnet, welches Luigi um 1460 beendet hatte. Der Held des

[1] Ein Bruchstück desselben deutsch in J. D. Gries „Gedichte und poetische Uebersetzungen". (Stuttgart 1829.)

Pulci'schen Epos ist Roland, aber neben demselben spielt allerdings der Riese Morgante mit seinem Glockenschwengel und seinen barocken Heldenthaten eine Hauptrolle und ist jedenfalls von denen, die das Gedicht zuerst hörten, ergötzlicher gefunden worden, als Roland und der „Große Karl". Die Darstellung der 28 Gesänge des „Riesen Morgante" schwankt nun in einer ganz eigenthümlichen Weise zwischen lebendig theilnehmender, ja ernster Wiedergabe der vom Volksroman und den älteren Rhapsoden überlieferten Scenen und zwischen den burlesken Erfindungen Pulci's, welcher die Palatine Karls des Großen mit dem derben Riesen Morgante und dem unfläthigen Margutte um die Wette im derbsten florentinischen Volkston reden und sich bewegen läßt. Es mag gelten, daß der „Riese Morgante" weder eine Parodie des Ritterthums, noch eine direkte Verspottung der mittelalterlich-kirchlichen Vorstellungen sein sollte, daß überhaupt Pulci ohne festen Plan Gesang für Gesang darauf ausging, dem alten Stoff das für sein Publikum Unterhaltsamste abzugewinnen. Dabei bleibt noch immer gewiß, daß der Dichter die eigenthümliche schwankende Anschauung seiner Zeit in dem Gedicht verkörperte, daß er die Andacht, mit welcher die naiveren Erzähler jeden Gesang durch ein Gebet eingeleitet hatten, ohne weiteres ironisirte, daß er einmal überlieferte Scheu vor dem Heiligen und Altehrwürdigen empfand und dasselbe ein nächstesmal ganz übermüthig verspottete. So zeichnet sich der „Riese Morgante" vor allen Dingen durch eine außerordentliche Buntheit und Fülle aus, schlägt beinahe jeden Ton an, welcher nur überhaupt gedacht werden kann, erscheint aber freilich am lebendigsten, freiesten, sprachgewaltigsten, wenn Pulci seiner Laune die Zügel schießen läßt. Wer vermöchte sich dem tollen Humor der Scenen zu entziehen, in denen (gleich im ersten Gesang) Roland den großen Morgante zum Kloster schleppt und seine Bekehrung zum Christenthum bewirkt, oder in denen Morgante seine salbungsvollen Bekehrer durch die Eber, die er im Vorbeigehen erschlagen hat, zum Bruch ihres Fastengelübdes bringt, in denen er sein Roß schleppt, weil das Roß ihn nicht schleppen will; wer der Komik der Wappnung Morgante's zu widerstehen, als er die alte Stahlhaube eines erschlagenen Riesenbruders auf den Kopf stülpt und da er durchaus keine passende Waffe finden kann, den Glockenschwengel einer von ihm selbst zerbrochenen Glocke herausreißt und als passende Keule mit sich nimmt? Wie

hochergötzlich ist der Kampf Rolands und Morgante's mit dem Teufel, wie dramatisch lebendig der Zug Morgante's mit Meridiana und der nachfolgende Kampf! wie genial drastisch (wenn schon von äußerster Derbheit) die erste Begegnung des Helden mit dem thierischen Ungethüm Margutte, wie charakteristisch der Tod Margutte's, als er an seinem eigenen rohen Gelächter erstickt! wie prächtig das Wiedersehen Rolands und Morgante's in Babylon, bei dem der Riese seinen Glockenschwengel hundert Ellen hoch in die Luft wirft — wie humoristisch lebendig endlich der Sturm auf Babylon, in dem Morgante mit seiner Waffe das Thor nicht einschlagen kann und deshalb kurzer Hand einen Thurm einreißt, um Roland und den Seinen eine Bresche zu schaffen!

Pulci's „Riese Morgante" schreitet nicht, sondern springt nach Laune des Dichters vom Erhabenen zum Lächerlichen und umgekehrt. Die ungescheute Verwendung aller Vortheile der florentinischen Vulgarsprache in der Ausführung des Gedichts entspricht durchaus dem weltlichen, realistischen Sinn Pulci's. Will man das schöpferische Verdienst des Florentiners recht würdigen, so muß man in Anschlag bringen, daß er zwar bezüglich des Stoffs auf den Schultern bekannter und unbekannter Vorgänger stand, für seine Art der Behandlung aber keine Vorbilder hatte. In genialer Freiheit und Selbständigkeit führte er sein Gedicht aus, dessen Anlage und Ton viel stärker auf die weitere Entwickelung der italienischen Renaissance-Epik wirkte, als man lange Zeit annahm. Das Ueberwiegen der Begebenheit, die liebevolle Ausführung aller bewegten Scenen des Kampfes, des Abenteuers, die sorgfältig lebendige Beschreibung wie die völlige selbstbewußte Freiheit, mit welcher der Dichter dem behandelten Stoff gegenübersteht und sich auch nicht im Entferntesten darum kümmert, wie sich seine Bildung, seine specifisch florentinische Lebensanschauung, die er unbefangen in all ihren Halbheiten und Widersprüchen hervortreten läßt, zur Ueberlieferung der alten ritterlichen Poesie verhalten — allesdas sollte für weitere Entwickelungen und größere Talente maßgebend werden. Einstweilen konnte niemand Pulci das Verdienst abstreiten, die volksthümliche toskanische Poesie in einer großen Aufgabe wiederum gehoben und vor dem Schicksal bewahrt zu haben, als eine untergeordnete literarische Gattung für untergeordnete Zwecke zu gelten.

---

2. Leo Battista Alberti und Lorenzo von Medici.

Die neue Richtung und erhöhte Bedeutung, welche die Brüder Pulci der toskanischen Poesie gegeben, war bereits das Resultat eines Umschwungs, der innerhalb wichtiger, vom Humanismus und der humanistischen Bildung ergriffener und beherrschter Lebenskreise sich geltend machte. Je einseitiger, zuversichtlicher eine Reihe der neulateinischen Philologenpoeten den ausschließlichen Sieg des Lateinischen verkündeten und alle italienischen Mundarten zum Rang von Pöbel- und Bauerndialekten herabzudrücken hofften, um so stärker setzten sich florentinischer Patriotismus, welcher den Ruhm des 14. Jahrhunderts nicht fahren lassen konnte, und dem die klangvolle, charakteristische Sprache der Heimatstadt theuer war, die gesunde Empfindung hochgebildeter Männer, die mitten im Leben standen, die wachsende Einsicht, daß die „Vulgarsprache" alles und größeres zu leisten vermöge, als man vom Latein irgend erwarten könne, seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dem lateinischen Fanatismus eines Poggio und dem Hochmuth so vieler kleineren Geister unter den Humanisten kräftig entgegen. Die Bewegung, die auf eine neue Belebung, neue Leistungen der toskanischen Poesie, erweiterte Herrschaft derselben in Italien gerichtet war, erhielt ihre volle Stärke, als Männer und Schriftsteller dieselbe theilten, die kein Mitglied der Platonischen Akademie über die Achseln ansehen konnte. In diesem Sinn stehen Leo Battista Alberti und Lorenzo der Prächtige von Medici unter den Schriftstellern obenan, welche die Einseitigkeit des ausschließlichen Humanismus brachen und, von ganz modernem Geist erfüllt, doch die Weiterbildung der italienischen Literatur förderten. Je angesehener sie in den Kreisen der Humanisten mit Recht waren, je voller, unzweifelhafter sie die ganze Bildung der Zeit, so weit sie auf Kenntnis und Verständnis des Alterthums gerichtet war, in sich aufgenommen hatten, um so entscheidender wurden ihre poetischen Bestrebungen in italienischer Sprache.

Leo Battista Alberti, geboren 1400 zu Florenz (nach anderen 1404 zu Venedig), als Künstler unter den florentinischen Baumeistern des 15. Jahrhunderts hochgefeiert, der Schöpfer des Palazzo Rucellai in Florenz und der Kirche von San Francesco in Rimini, auch als Maler nicht ohne Verdienst, verdankte

seinen Hauptruhm der unbestreitbaren Gewißheit, daß er unter den eigenthümlich vielseitigen, rastlos strebenden Menschen seiner Zeit einer der eigenthümlichsten und vielseitigsten war. Wenn die ganze edle Wirkung der humanistischen Bewegung in einem lebendigen Menschenbild, einer Lebensarbeit vor Augen gestellt werden soll, pflegt man sich mit Vorliebe auf Alberti zu berufen. „Er kann als Repräsentant jenes großen Umschwungs gelten, den die Wiedererweckung des mit einer fast leidenschaftlichen Liebe erfaßten klassischen Alterthums hervorgebracht hat. Er ist ein Mensch von klassischer Größe und Abgeschlossenheit, durchdrungen von antiker Weltanschauung, von der mittelalterlichen vollständig losgelöst. Und damit verbindet sich in überraschender Weise ein Gefühlsreichthum und eine Gemüthstiefe, die man im Gegensatz zu jener antiken Weltanschauung als modern bezeichnen könnte. Zu diesem Verein von Tugenden und Talenten gesellte sich ein edler und großer Charakter, eine für die damalige Zeit sehr seltene Sittenreinheit, eine künstlerisch durchgebildete Feinheit der Sitten und die liebenswürdigste Humanität, von der in seinen Schriften wie in den Aeußerungen anderer mannigfaltige Beweise erhalten sind." (E. Guhl, Künstler-Briefe, I, S. 18.) Die glänzende, so vielseitige als liebenswürdige Persönlichkeit Alberti's erregte auch unter den verwöhnten Zeitgenossen Aufsehen und Bewunderung, und seine ausgebreitete literarische Thätigkeit war von dem mannigfachsten Einfluß.

Keiner unter allen florentinischen Künstlern des 15. Jahrhunderts hatte sich in so ausgebreiteter Weise alle Vorzüge, auf welche sich die ausschließlichen Humanisten beriefen, zu eigen gemacht. Alberti's auf Vitruv gestützte Theorie der Baukunst, eine eingehende und geistvolle Schrift über die Malerei, seine lateinischen Abhandlungen, Elegien und Eklogen wiesen ihm einen hohen Rang unter den humanistischen Schriftstellern seiner Zeit an. Der gelehrte Kenner des Griechischen, mit allen wissenschaftlichen Bestrebungen in Florenz und ganz Italien vertraut, erklärte sich dennoch gegen die Verachtung und Ausschließung des Toskanischen. „Er sehe nicht ein," schrieb er, „warum die toskanische Sprache solchen Widerwillen wecken solle, daß selbst treffliche, in derselben abgefaßte Sachen mißfallen müßten. Es sei thöricht, das zu verachten, dessen man sich bedienen müsse, und das zu preisen, was man nicht verstehe." Er verschmähte demnach nicht, auch in der Vulgarsprache zu schreiben und zu dichten.

Verleugnete die Schreibweise seiner Dialoge: „La cura della famiglia“ (in den „Opere volgari di Leon B. Alberti“, von A. Bonucci, Florenz 1844), den starken Einfluß seiner Studien und seiner antikisirenden Geschmacksrichtung keineswegs, so legte sie doch anderseits Zeugnis ab für Neigungen und Lebensanschauungen, die dem unruhigen, hastigen, kampflustigen und ewig wechselnden Treiben, in dem Alberti mitten inne stand, geradezu entgegengesetzt waren. Viel natürlicher, volksthümlicher, frischer zeigte sich Alberti in seinen kleinen Dichtungen: Sonette, Lieder, Novellen (unter ihnen die sehr bekannte „Novelle von Lionora dei Bardi“), in denen er erweist, daß ihm nur die Koncentration auf diese Art der Dichtungen fehlte, um ein glücklicher Mitbewerber Luigi Pulci's oder Lorenzo's des Prächtigen zu werden.

Lorenzo von Medici (Lorenzo il Magnifico) darf zwar nicht, wie es von einzelnen Seiten geschehen ist, als das absolut überragende und maßgebende Dichtertalent dieser Zeit betrachtet werden, aber da sich seine immerhin große Bedeutung als Dichter mit der allgemeinen Bedeutung seiner Persönlichkeit vereinte, erscheint er unter den Vertretern der italienischen Nationalliteratur im 15. Jahrhundert wichtig und hervorragend genug. Lorenzo, der Enkel Cosimo's, der Sohn des Piero Medici und der Lucrezia Tornabuoni, ward 1. Jan. 1449 zu Florenz geboren, war beim Tode seines Großvaters Cosimo sechzehnjährig, trat schon in den nächsten Jahren zur Seite seines Vaters in der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten hervor, vermählte sich 1469 mit Clarice Orsini, einer Tochter des großen römischen Adelshauses, übernahm noch in demselben Jahr nach dem Tode seines Vaters die Hauptverwaltung der Bank, der Güter seines Hauses, die Führung der Partei, an deren Spitze die Medici standen, und damit die Herrschaft von Florenz. Seine Macht in der Republik, sein Einfluß in Italien wuchsen sein Leben hindurch; nach dem Scheitern der furchtbaren Verschwörung der Pazzi (1478) konnte er die gesammte florentinische Verfassung so ziemlich nach seinem Belieben umgestalten und eine selbst äußerlich sichtbare Alleinherrschaft ausüben. Seine politische Klugheit wußte jeden weitern Ausbruch der grollenden Gegenpartei so gut abzuwenden, als viele Italien drohende Kriege hintanzuhalten, so daß er das Wagezünglein der Italia genannt ward. Unter den Herrschaftsmitteln, mit denen er sich nicht nur an der Spitze des Staats, sondern beinahe bis zu seinem Lebensende (8. April

1492) in der Gunst des florentinischen Volks behauptete, standen die schrankenlose Munificenz, mit welcher er die geistigen Bestrebungen der Zeit unterstützte, die Hingabe, mit der er sich an ihnen betheiligte, und der lebendige Antheil, mit dem sein poetischer Sinn und seine Prachtliebe die Feste der Arnostadt jahraus jahrein leitete und schmückte, obenan. Selbst vorzüglich gebildet (Gentile de' Becchi von Urbino war sein Erzieher, Marsiglio Ficino, Cristoforo Landino und Johannes Argyropulos waren unter seinen Lehrern gewesen) und mit dem ganzen Enthusiasmus seiner Zeit für die neue Bildung erfüllt, zeichnete sich Lorenzo im klassischen Wissen und in den humanistischen Studien, vor Hunderten aus, die ihr ganzes Leben denselben widmeten, bewahrte aber dabei die volle Frische und Unmittelbarkeit seiner Natur, die freudige Theilnahme an der ihn umgebenden Welt, der Heimatstadt und der heimischen Sprache. „Wollen wir," schrieb er schon früh, „die Würde unserer Sprache beweisen, so haben wir uns einfach daran zu halten, ob sie jeden unserer Gedanken, wie jede unserer Empfindungen mit Leichtigkeit ausdrückt. Unsere Landsleute Dante, Petrarca und Boccaccio haben in ihren ernsten wie anmuthigen Versen und Reden klar bewiesen, daß alles Gedachte wie Empfundene in dieser Sprache leichten und natürlichen Ausdruck findet. Der Sprache hat es viel mehr an Autoren gefehlt, die sich ihrer bedient haben, als daß die Sprache sich gegen Autoren und Stoffe spröde gezeigt hätte. Für den, der sich einige Uebung erworben hat, sind ihre Grazie und Harmonie groß und voller Wirkung. Was die Trefflichkeit einer Sprache ausmacht, scheint mir die unsere im reichen Maße zu besitzen, und ich bin der Ansicht, daß die Kenntnis dessen, was in ihr geschrieben, namentlich, was von Dante behandelt worden ist, seines wichtigen und ernsten Inhalts wegen nicht bloß Nutzen bringt, sondern noththut. Man darf auch künftigem Erscheinen trefflicher Schriften in dieser Sprache entgegensehen, deren Jugendzeit bis jetzt gewährt hat, und die stets an Zierlichkeit und Reichthum gewinnt."

In dieser Ueberzeugung, die ein gewaltiger Fortschritt über die Bestrebungen und Hoffnungen des einseitigen Latinitätsfanatismus hinaus war, gab sich Lorenzo Medici der Pflege seines poetischen Talents hin und übte natürlich einen tiefgehenden Einfluß auf seine Umgebung aus. Es war sicher nicht zufällig, daß gerade in seinem Kreis eine Reihe hervorragender Humani-

sten entweder direkt an der italienischen Literatur Antheil nahmen oder derselben wenigstens genießend und prüfend eine ernste Beachtung schenkten. Lorenzo's eigene dichterische Leistungen stehen insofern in der Mitte zwischen der volksthümlich realistischen und zwischen der bewußtern akademischen Richtung, die der italienischen Literaturentwickelung durch den Einfluß des Humanismus gegeben ward, als der Gewalthaber von Florenz sich in beiden Richtungen wie in den verschiedensten Formen der Poesie meist mit Glück bewegte.

Lorenzo Magnifico begann seine literarische Laufbahn fast so früh als seine politische und blieb bis gegen das Ende seines Lebens der Neigung zur Dichtung getreu. Die stärkste Wirkung auf größere Kreise seiner Zeitgenossen und die höchste Geltung bei der Nachwelt gewann Lorenzo mit den Dichtungen, die in seiner unmittelbaren Umgebung so wenig gewürdigt wurden, daß man ihrer Entstehung, gleichsam entschuldigend, einen politischen Zweck unterschob. Wo der Herrscher von Florenz am meisten lebensfreudiger, genießender Florentiner war, war er auch am meisten Dichter. Gleichwohl besaß er nicht jene Einseitigkeit und sichere Stärke des Genies, die ihn auf einer und derselben Bahn vorwärts getrieben hätten. Neben der Neigung zur unmittelbaren aus seinen Erlebnissen und Stimmungen hervorgehenden Dichtung standen die Ueberlieferungen seiner Bildung. Gewissen Einwirkungen des Zeitgeistes konnte und wollte sich der vielseitige Mediceer keineswegs entziehen. Und so strebte er danach, den Gehalt und das Wesen zahlreicher lateinischen Gedichte seiner Zeit auch für die toskanische Poesie zu gewinnen.

Zur Reihe der Dichtungen Lorenzo's, die man als akademische bezeichnen könnte, und in denen zum Theil der Geist der Platonischen Akademie nachklingt, gehört das größere Terzinengedicht: „Der Streit" („L'Altercazione"), in welchem ein konventioneller Hirt und der Dichter selbst einander gegenübertreten, um schließlich ihre gegensätzlichen Anschauungen von der höhern Autorität des Meisterphilosophen Marsiglio Ficino überwunden zu sehen. Der Dichter ist aus dem Parteitreiben, dem Gewühl, dem Hader und der hastenden Erwerbgier der großen Stadt zur ländlichen Einsamkeit geflüchtet, die den Menschen freier, sorgloser macht. Der Hirt hält dem idyllfreudigen Florentiner die Tag um Tag wiederkehrenden Mühen und Sorgen eines armen und niedern Lebens entgegen; Marsiglio Ficino, hinzukommend, belehrt beide, daß

nicht Hoheit noch Niedrigkeit, nicht rauschendes Leben noch Einsamkeit das Menschenglück entscheide, sondern die reinere Erkenntnis des Urhebers aller Dinge, die Liebe zum höchsten Gute. Dem „Streit" zunächst mögen jene „Capitoli" stehen, welche, durchaus reflektirender Natur, vor allem den Widerspruch zwischen der sinnlichen Leidenschaft und einer höhern Weisheit behandeln, einen Widerspruch, den der Mediceer nur zu wohl aus seinem eigenen Dasein kannte. Auch wo die Themen minder abstrakt erscheinen, ist die Ausführungsweise eine gekünstelte, die Mythologie und die künstliche Idylle spielen auch hier ihre Rolle, und die frischen und lebendigen Naturschilderungen erscheinen als das einzig Unmittelbare an diesen Gedichten.

Eine Art Uebergang von den reflektirten zu den lebensfrischen Dichtungen Lorenzo's bildete die Idylle oder Elegie „Ambra", die in wohlklingenden Stanzen die mythologisch-allegorische Einkleidung eines einfachen Vorgangs ist. Lorenzo's Lieblingsvilla zu Poggio a Cajano, die im Thal des Ombrone lag, und nach einer in diesem gelegenen kleinen Insel den Namen Ambra erhalten hatte, war mehrfach den Ueberschwemmungen des von den Pistojeser Bergen kommenden Flusses ausgesetzt. Eine solche Ueberschwemmung personificirt das mythologische Idyll: Ambra ist eine Nymphe, die der Hirt Lauro (Lorenzo) mit aller Hingabe liebt, die aber vom Stromgotte, der ihre Reize im Bad erschaut hat, hart bedrängt wird und zuletzt den Verfolgungen nur dadurch entgeht, daß sie die Diana bittet, sie in einen Fels zu verwandeln. Auf dem Felsen erhebt sich dann das wohlgegründete Landhaus. Trotz der volksthümlichern Form der Ottave rime gehört die „Ambra" mit ihrem mythologischen Apparat und ihren zum Theil frostigen Allegorien in das Gebiet der akademischen Dichtungen. Nur in der Hingabe an die Natur, in der Frische der landschaftlichen Schilderung offenbart sich die Seele ihres Dichters. Und hier liegt allerdings die Stärke Lorenzo's von Medici. In einem zerstreuten, geschäftsreichen und trotz aller Heiterkeit und alles Genusses vielfach sorgenvollen Leben blieb ihm die Freude an der Schönheit und ewigen Frische der Natur ein stetes Heil- und Verjüngungsbad; seine besten Tage verbrachte er auf seinen Villen oder in den sie umgebenden Wäldern. Die Fülle und Anmuth der Arno- und Apenninenlandschaft ward von ihm immer dankbar empfunden, und die Natur stand so lebendig, so unmittelbar vor seiner Seele, daß sie selbst die Allegorie und

die frostige Abstraktion zu überwältigen vermochte: sie spricht aus Lorenzo's Gedichten deutlicher und eindringlicher als aus denen Petrarca's.

In der Reihe der beschreibenden Gedichte Lorenzo's wird der „Ambra" in der Regel die kleine gleichfalls in Stanzen ausgeführte Dichtung: „Die Falkenjagd" („La caccia col falcone") zugesellt. Zeichnet sie sich, gleich der „Ambra", durch eine außerordentliche Frische der Naturschilderung, durch das lebendigste Gefühl für die Freiheit und Schönheit des Waldes aus, so neigt sie doch durch ihren vollen Realismus viel eher zu den volksthümlichen als den akademischen Gedichten des Mediceers. Die Schilderung einer stattlichen Jagd, die am frischen Morgen beginnt, in großer, glänzender Gesellschaft, mit fürstlichem Gefolge, mit einer Meute von Hunden und so zahlreichen Jagdfalken, daß ihre Namen eine ganze Oktave füllen, mit den Episoden von Jägereifersucht, Jägermißgeschick und Jägerglück, der Heimzug der Jagdmatten in glühender Tageshitze, der Wiederaufschwung der gesunkenen Stimmung beim fröhlichen Mahl, das ist der ganze Inhalt des kleinen Werks — nicht mehr und nicht weniger als ein volles Stück Leben, dessen poetischer Werth freilich vor allem darin liegt, daß es zu den ältesten Gedichten gehört, die modernes Dasein ohne Schminke und Aufputz, lediglich aus der Lust an demselben widerspiegeln. Im frohen Behagen am umgebenden Leben und in der Ottavenform ist das viel gerühmte Idyll Lorenzo's: „Nencia da Barbarino" der „Falkenjagd" verwandt, sonst so unterschieden als möglich von der letztern. Hier handelt es sich um die Schilderung toskanischen Landvolks, seiner Sitten, seiner ganzen Existenz und seiner eigenthümlichen bildlichen Redeweise, die zum guten Theil den „Rispetti", den kleinen Liedern, die überall im Volksmund erklangen, abgelauscht wurde. Die „Nencia" ist, wie Reumont entschieden betont (Reumont, Lorenzo de' Medici. Theil II, S. 18), „ganz Natur, zum Theil derbe Natur, im Grund eine ganze Dichtung aus Rispetti zusammengesetzt, in denen Ernst und Komik wechseln, und im Mund eines Verliebten auf eine einzelne ländliche Schöne angewandt, was für eine ganze Mädchenschar genügen könnte". Um eine ähnliche Art der Darstellung dörflichen Lebens zu finden, muß man in die deutschritterliche Dichtung des spätern Mittelalters, zu den Dörperliedern Nitharts von Reuenthal, zurückgreifen. Und Lorenzo's „Nencia" hat das voraus,

daß sie sich viel unbefangener an die Voraussetzung anschließt und die vornehme Ironie, mit welcher der österreichische Junker das Dorfleben darstellt, wenigstens nicht zur Schau trägt.

Die größte Anzahl der Gedichte Lorenzo's sind lyrische Dichtungen verschiedener Gattung. Die Form des Sonetts, der sich seit Petrarca kein italienischer Poet entzog, und die wahrhaft populär geworden war, handhabte er mit Virtuosität, um die wechselnden Stimmungen seines Innern auszudrücken[1]. Lorenzo war auch hier weniger konventionell, als zahlreiche Poeten seiner und der nächsten Zeit: gewisse Sonette lassen einen überraschend tiefen Blick in die Seele des merkwürdigen Manns thun, dem, bei hochfürstlichem Selbstgefühl und voller Sinnenfreude an einem überreichen Dasein, dunkle Stunden und Selbstanklagen nicht erspart blieben. Lebensglut, üppige Genußlust und graziöse Anmuth durchhauchen seine liebähnlichen Gedichte. Die „Tanzlieder" („Canzoni a ballo"), die der Mediceer vorzugsweise für die altherkömmlichen Maitänze der florentinischen Jungfrauen schrieb, haben zum Theil eine bestrickende Rhythmik; die wenigen Bilder, in denen sie sich bewegen, sind funkelnd und thaufrisch — alle Lieder haben volle Unmittelbarkeit des Lebens, sinnlichen Reiz. Aber freilich waren die Anklagen der Gegenpartei, daß Lorenzo die eigene starke Sinnlichkeit rücksichtslos in diese für den Chorgesang und öffentliche Feste bestimmten Lieder hineintrage, nicht zu widerlegen. Noch üppiger, unverblümter, ja toller waren die „Karnevalsgesänge" („Canti carnascialeschi") des Dichters. Ihnen hauptsächlich ward die bewußte Absicht zugeschrieben, das florentinische Volk durch Sinnlichkeit zu berauschen, zu betäuben, einzuschläfern. Selbst ein so harter Beurtheiler wie Villari, mag dabei nicht leugnen, daß in ihnen die größte Natürlichkeit des Stils, die höchste Frische der Form herrsche. Mit Zuhülfenahme der Musik (die Melodien lieferte der Deutsche Heinrich Isaak [Arrigo Tedesco], Kapellmeister bei San Giovanni) sowie des Zaubers der bildenden Kunst wurden die Karnevalsaufführungen mythologischer und burlesker Scenen von Jahr zu Jahr glänzender gestaltet und versetzten allerdings das florentinische Volk zeitweise in einen gewissen Taumel. Lorenzo Magnifico war stets mitten unter den Fröhlichsten, den Tollsten, beherrschte mit diesen Festen und den zu ihnen gedichteten Liedern die Massen

[1] Einige Sonette Lorenzo's deutsch in Reumont, „Lorenzo dei Medici", II. Theil, S. 14 u. f.

vielleicht mehr, als mit seinen klügsten politischen Maßnahmen. Die Derbheiten, die Obscönitäten in diesen Liedern mochten altherkömmlich sein, die feinere Sinnlichkeit, die Philosophie des Genusses, die der Narren spottet, welche das Dasein ungenützt, das heißt ungenossen verfliegen lassen, stammte aus der eigensten Natur des Mediceers.

Daß die äußersten, üppigsten, beinahe könnte man sagen, frechsten Stimmungen, die der gährungsvollen Zeit und speciell den Kreisen der Humanisten eigenthümlich waren, ihn mit sich fortrissen, davon geben die unvollendeten „Zecher" („I Beoni") Zeugnis, welche in Terzinen einen sehr alltäglichen Vorgang darstellen. Lorenzo trifft mit einem Trupp seiner lustigen Kumpane und Kameraden zusammen, die nach Ponte a Rifredi, einem nahe bei Florenz gelegenen Oertchen, wandern, um dort ein Fäßchen guten Weins auszukosten. Indem der Dichter Charaktere, Eigenthümlichkeiten und Sitten der vortrefflichen Gesellschaft, die doch seine eigene ist, nicht nur parodirend, sondern allerdings ziemlich tief herabsteigend schildert, ist seine eigentliche Absicht in der Behandlung des platten, derben Vorgangs, in der Vorführung der wenig ehrwürdigen Trinker das große Gedicht des Dante zu parodiren.

Aber wenn sich Lorenzo und sein Kreis spottend über den schweren Ernst Dante's und alle Feierlichkeit weihevoller Kunst hinaussetzten, so beherrschte den Dichter eine solche Stimmung nicht dauernd. Vielmehr haben wir in seiner literarischen Thätigkeit Momente, die als wunderbare Gegensätze zu dem Wesen der Karnevalslieder oder des Symposions erscheinen. Wir finden den Lyriker Lorenzo selbst mit jenen frommen Dichtern wetteifernd, deren „Lauden" in der italienischen Poesie jener Tage eine so besondere Stellung einnehmen. Im Anschluß an ältere Marien- und Andachtslieder dichtete auch Lorenzo geistliche Lieder, welche von Todessehnsucht und voller Erkenntnis der Eitelkeit irdischer Genüsse durchhaucht sind. Selbst die sprachlichen Bilder der Platonischen Akademie müssen ihm gelegentlich dienen, um seine tiefste Unbefriedigung, seinen Schmerz auszusprechen, stets weiter und weiter vom höchsten Gut entfernt zu sein. Die Neigung zur geistlichen Poesie war Lorenzo vielleicht von seiner Mutter Lucrezia vererbt worden, aber sie war entschieden mehr als Erbtheil und scheint ihn in späteren Jahren häufiger überkommen zu haben. Gleichfalls gegen den Ausgang seines Lebens

versuchte er sich in einer poetischen Form, die mit den gläubigen Ueberlieferungen und der ganzen Welt des Mittelalters stärker zusammenhing, als irgend eine andere poetische Form der Frührenaissance.

In Florenz wie in anderen italienischen Städten waren seit dem Ende des 13., urkundlich beglaubigt seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts Mysterien oder geistliche Spiele aufgeführt worden, die man kurzweg als „Rappresentazione“ bezeichnete. Im 15. Jahrhundert hörten, trotz der Humanisten, diese Schauspiele nicht auf, aber es mag immerhin als bezeichnend gelten, daß beispielsweise von den erhaltenen florentinischen Produkten dieser Art eine ganze Anzahl von Antonia Pulci, der Gemahlin des Bernardo Pulci, welche 1501 als Nonne zu Florenz starb, herrührt. Während die hochstehenden Männerkreise sich von den strengen Glaubensvorstellungen und den mit ihnen zusammenhängenden Märtyrer- und Heiligenlegenden abwendeten, hielten die Frauen an ihnen fest. Inzwischen übten die Spiele eine geheime Macht aus, und da sie zugleich den Anlaß zu äußerer Prunkentfaltung wie die einzige Gelegenheit zu dramatischer Vorführung von bestimmten Scenen und Gestalten boten, so wirkte der heidnische Geist des humanistischen Florenz auf ihren Fortgang nur in geringem Grad zurück. Auch darf man nie vergessen, daß selbst die weltlichsten Kreise der Zeit sich äußerlich von der Kirche und den kirchlichen Volkstraditionen nicht getrennt hatten. Bei Lorenzo von Medici würde der direkte Anlaß des Jahrs 1489: die Vermählungsfeier seiner Tochter Maddalena mit Franceschetto Cybo, dem Sohn Papst Innocenz' VIII., genügt haben, um für die geistliche Brüderschaft von San Giovanni, der seine Familienglieder angehörten, ein geistliches Spiel zu verfassen. Für eine gewisse innere Betheiligung des Autors daran spricht weit mehr die Art der Behandlung, das Zusammenziehen mehrerer Legenden. Sein „Spiel vom heiligen Johannes und Paulus“ („Rappresentazione di San Giovanni e Paolo“; in Ottaven verfaßt und schon damit den mehr lyrischen und epischen als dramatischen Charakter der ganzen Vorführung erweisend) beginnt mit der Wallfahrt der Prinzessin Constantia, der legendarischen Tochter des Kaisers Konstantin, zum Grab der heiligen Agnese, an dem sie vom Aussatz geheilt wird, und schließt mit dem Tode des Kaisers Julianus Apostata, der auf das Gebet des von ihm mit dem

Märtyrerthum bedrohten heiligen Basilius von einem besondern Abgesandten des Himmels niedergestreckt wird. Dazwischen werden die Bekehrung des Gallicanus durch den heiligen Johannes und Paulus, die Reichstheilung des greisen Constantinus unter seine Söhne Constantinus, Constantius und Constans, die Besitznahme des Kaiserthrons durch Julianus Apostata, das Märtyrerthum des heiligen Johannes und Paulus, der Partherfeldzug des Julianus Apostata in wunderlichen Sprüngen und mit einer dem Wesen der Zeit nur zu eigenthümlichen Mischung von Legendenelementen und historischen Reminiscenzen vorgeführt. In der Gestalt des sterbenden Kaisers Konstantin und in dem Ausgang des Julianus Apostata, des großen Vertreters der rein heidnischen Anschauung, fühlen wir unschwer die subjektive Betheiligung des Dichters. Der lebensmüde Herrscher, welcher der Herrschaft und der Genüsse der Welt zugleich müde ist und doch das ganze Erbe seiner Klugheit und politischen Erfahrung auf seine Söhne übergehen lassen möchte, ist beinahe ein Bild des alternden Lorenzo, und durch den letzten Ausruf des sterbenden Julian Apostata (die apokryphen Worte: „Du hast gesiegt, o Galiläer!") klingt eine Ahnung der kommenden Tage, die mit der Herrschaft von Savonarola's Piagnonen die Weltfreude und heidnische Sinnlichkeit des mediceischen Florenz besiegten und niederwarfen. Für den geringen Zug zur dramatischen Steigerung und den starken zur äußern (opernhaften) Glanzentwickelung war das Mysterium Lorenzo's genau so charakteristisch, als irgend eine andere der gleichzeitigen „Repräsentationen".

---

3. Angelo Poliziano und die akademischen Poeten.

Der Umschwung, welcher in den Tagen Lorenzo's von Medici wenigstens in einer bestimmten Gruppe der Humanisten bezüglich der Frage einer italienischen Literatur und des Werths der Volkssprache für die höchsten Zwecke des Geistes eintrat, gewann, je mehr man sich dem Ende des 15. Jahrhunderts näherte, an Macht und Gewalt. So wenig die Leistungen der italienischen Poesie selbst der spätern Hochrenaissance einen vollgültigen Vergleich mit den unendlich größeren Leistungen der gleichzeitigen bildenden Kunst zulassen, so ging doch ein Bestreben

durch die Literatur wie durch die bildenden Künste, die Resultate, die man vom Studium der Antike gewonnen hatte und gewonnen zu haben glaubte, mit den Einwirkungen des unmittelbaren Lebens unlöslich zu verbinden. Indem Bedeutung und Geltung der italienischen Literatur wuchsen und die Unmöglichkeit sich mit einer neulateinischen Poesie zu begnügen stets klarer hervortrat, warfen sich der Ehrgeiz und das Talent hervorragender Humanisten auch auf dieses Gebiet. Ganz naturgemäß aber suchten diese auch der italienischen Dichtung eine Richtung zu geben, bei welcher sie ihre eigenthümlichen Vorzüge: ihre ausgebreitete Kenntnis des Alterthums, seiner Literatur, seiner Geschichte, seiner Mythologie, ihre durchgebildete Rhetorik, zur Geltung bringen konnten. Sie gaben der italienischen Poesie demgemäß die Richtung auf Nachahmung, Nachbildung antiker Vorbilder. Als sich die Geringschätzung der Sprache nicht länger aufrecht erhalten ließ, trat eine halb bewußte, halb unbewußte Geringschätzung der Stoffe, Gestalten, Empfindungen und Leidenschaften, die das unmittelbare Leben des italienischen Volks zu bieten hatte, an ihre Stelle. Die Vorliebe für den antiken Stoff, oder besser für die antikisirende Redeweise, vermochte um so leichter Boden zu gewinnen, als ja in der That die Erinnerungen an das römische Alterthum bis zu einem gewissen Grad in Italien national waren und die Humanisten sich nicht erfolglos Jahrzehnte hindurch gemüht hatten, wenigstens eine oberflächliche Anschauung vom griechischen Götter- und Heldenleben überall hin zu verbreiten. Und so bildete sich neben gelegentlichen Versuchen beinahe aller Poeten, sich in dieser Richtung auszuzeichnen, eine akademische Poesie aus, der es weit mehr um die Uebereinstimmung mit bestimmten Erkenntnissen der Wissenschaft, mit gewissen Neigungen der Zeitbildung, als um unmittelbare poetische Wirkung zu thun war. Es wird immer Streitfrage bleiben, wie weit diese akademische Richtung einem wirklich vorhandenen, innerlichen Bedürfnis des italienischen Geistes entsprochen hat; gewiß ist, daß sie bei ihrem ersten Entstehen mit vollem Beifall begrüßt ward.

Der hervorragendste Begründer dieser Richtung war der gefeierte Freund des mediceischen Hauses, der berühmte Philolog und Humanist Angelo Poliziano oder Angelus Politianus. Der eigentliche Name desselben war Angelo Ambrogini von Monte Pulciano, und er war im genannten Ort am

14. Juli 1454 geboren. Seines Vaters, eines Rechtsgelehrten, durch eine jener blutigen Katastrophen beraubt, die in dem italienischen Gemeinwesen der Zeit nur allzu häufig waren, hatte Polizian seit seinem 10. Jahr in Florenz verweilt, im 15. an der Florentiner Universität, wo Argyropulos, Andronikos Kallistos und Cristoforo Landino seine Lehrer waren, seine Studien begonnen, sich aber nicht ausschließlich dem Lieblingsziel der Humanisten, dem Studium der Platonischen Philosophie zugewendet, sondern mit Leidenschaft den Homer ergriffen, den er anfing in lateinische Verse zu übertragen. Gab er späterhin diese Uebertragung der „Ilias" auf, so fuhr er dennoch fort, die lateinische Poesie mit höchster Hingabe zu pflegen. Durch seine nahe Beziehung zu Lorenzo von Medici ward er dauernd an Florenz gefesselt; 1479 wurde er Professor der (griechischen und lateinischen) Beredsamkeit an der Hochschule, 1486 erhielt er eine Pfründe als Kanonikus von San Giovanni. Seine kritischen Vergleichungen antiker Handschriften, seine ausgebreitete Kenntnis der Literatur des Alterthums standen im höchsten Ansehen; als neulateinischer Dichter hatte er sicher den Rang unmittelbar neben Pontano zu beanspruchen. Wenn ein Mann seines Ruhms sich auch in italienischer Poesie versuchte, so war dies ein entscheidendes Zeichen, daß die Zukunft der Nationalliteratur gehöre. Polizians an den griechischen Dichtern geschultes Ohr war fähig, den Zauber der Rhythmik in den Rispetten und Strambotten des toskanischen Landvolks zu erlauschen und sie gelegentlich vorzüglich nachzubilden und dabei künstlerisch zu verfeinern. Seinen eigentlichen Ruhm in der italienischen Dichtung erwarb er aber mit seinen „Stanzen" auf das Turnier des Giuliano de Medici und dem lyrischen Drama „Orfeo", die beide in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts geschrieben wurden.

Die Stanzen feiern jedenfalls eine andere „Giostra" als die, welche Luigi Pulci besungen hatte. Giuliano Medici, der jüngere Bruder Lorenzo's, gab am 28. Januar 1475 ein eigenes Turnier, welches Polizian in den wohllautendsten Oktaven zu verherrlichen unternahm. Das Gedicht blieb unvollendet, sei es, daß dem Verfasser das Mißverhältnis des dürftigen Stoffs und seiner glänzend rhetorischen Einkleidung aufging, sei es (was wahrscheinlicher), daß die Verschwörung der Pazzi, welcher Giuliano Medici 1478 zum Opfer fiel, Polizian die weitere Ausführung

verleidete. Wir besitzen den ersten Gesang und 46 Stanzen des zweiten. Die Pracht der Verse erweist das überlegene Formtalent des philologischen Poeten. Die Eleganz, die Klarheit der Verse Polizians ist unzweifelhaft; man kann A. Carducci, dem Herausgeber der Dichtungen Polizians: „Le rime, le stanze e l'Orfeo di Angelo Poliziano" (Florenz 1863) beinahe beistimmen, wenn er mit Herausgeber-Enthusiasmus behauptet, daß „die Ottava, welche bei Boccaccio breit, bei Pulci kraftlos (?), bei Lorenzo Medici ungleich erscheine, bei Poliziano Einheit, Harmonie, Farbe, Mannigfaltigkeit, kurz, jenen Charakter erlangt habe, den sie späterhin zu bewahren wußte". Aber man vermag sich dem Eindruck akademischer Poesie nicht zu entziehen. Die Eleganz der Form kann für die Inhaltlosigkeit des Gedichts nicht voll entschädigen. Die bloße Beschreibung des Turniers mochte allerdings Polizian zu geistlos dünken, und so bot er die Hülfsmittel der Mythologie und der Allegorie auf, um den Stoff interessant zu behandeln. Ehe wir mit den Vorbereitungen des Turniers, für welche alle Götter des Olymps in Bewegung gesetzt werden, zu Ende kommen, bricht das Gedicht ab, das in der That in der Verschwendung rhetorischer Bilder und Wendungen schon ein Aeußerstes geleistet hat. Immerhin war es weit genug gediehen, um für eine Jahrhunderte andauernde Richtung der italienischen Poesie, die mit schönen Versen ohne Bezug auf den darzustellenden Gehalt zu wirken unternahm, zum gefährlichen und unerreichten Muster zu dienen.

Das lyrische Drama „Orfeo" war gleichfalls durch seine Nachwirkung von Bedeutung. Die äußere Veranlassung desselben war eine Reise, die Polizian 1472 im Gefolge des Kardinals Francesco da Gonzaga nach Mantua unternahm, und auf der er in wenigen Tagen das genannte lyrische Drama zu Ehren des Kardinals verfaßte. „Orfeo" ward am mantuanischen Hof aufgeführt, und Polizian verleibte dem in der Vulgarsprache verfaßten Drama sogar eine lateinische Ode ein. Wichtiger als diese Aeußerlichkeit war die durchaus lyrische Anlage des dramatischen Versuchs. Polizian ging auch hier der spätern Entwickelung voraus, welche das Drama der Italiener unwiderstehlich in die Oper hineindrängte. Wenn er es selbst für ein unvollkommenes Werk erklärte („geeigneter, dem Vater Schande als Ehre einzubringen, und des Geschicks würdig, welches die

Lakedämonier dem schwächlich oder verstümmelt gebornen Kind bereiteten", Brief Polizians an Messer Carlo Canale), so hegte er doch nicht den mindesten Zweifel an der Richtigkeit des eingeschlagenen Wegs, die dramatische Wirkung hauptsächlich auf die Ausführung gewisser lyrischer Situationen zu setzen. In diesem Sinn ist es ziemlich gleichgültig, ob Polizian die mehraktige Tragödie, die späterhin aus der Skizze seines „Orfeo" gestaltet wurde (zuerst herausgegeben von Affo im Jahr 1776) selbst ausgeführt hat, oder dieselbe einem andern angehörte, denn auch diese Umarbeitung huldigt dem Princip, welches die Skizze schon klar gestellt hatte.

Polizians weiteres Leben, immer eng mit dem des mediceischen Hauses und namentlich mit dem Geschick Lorenzo's verflochten, war hauptsächlich seinen philologischen Bestrebungen und Arbeiten gewidmet. Er starb am 24. September 1494 im Augenblick, wo die Herrschaft des Hauses Medici über Florenz, für die er sein Lebenlang gewirkt, wenigstens für einige Zeit zusammenbrach.

Unter den Dichtern des Kreises, dem Polizian angehörte und welche sich enger an ihn als an die volksthümliche Richtung der florentinischen Poesie anschlossen, darf Bernardo Pulci der muthmaßlich älteste Bruder des Luca und Luigi als der namhafteste gelten. Seine Hauptthätigkeit galt einer Uebertragung der Eklogen des Virgil ins Italienische. Schon darin lag es einigermaßen begründet, daß Messer Bernardo auch in seinen „Elegien", in denen er Cosimo dei Medici und die schöne Simonetta, die Geliebte des nachmals bei der Verschwörung der Pazzi gefallenen Giuliano Medici, feierte, den nachahmenden Ton anschlug.

Die Richtung, welche Polizian einem Theil der italienischen Dichtung gab, deren Anfänge freilich schon in Petrarca, seiner Geistesanschauung und Kunstweise liegen, gelangte unmittelbar nach ihm in Repräsentanten, wie Rucellai, Alamanni und Giorgio Trissino, zu einer gesteigerten Bedeutung. Einstweilen schlossen sich ihr natürlich eine Reihe von kleinen Poeten an, und sowohl die Mythologie der „Stanzen" als die des „Orfeo" wurden für zahlreiche Hof- und Festgedichte, die im übrigen Italien auftauchten, maßgebend und mustergültig.

Fünfzehntes Kapitel.

Die italienische Dichtung außerhalb Florenz.

Unzweifelhaft glänzte während des ganzen 15. Jahrhunderts Florenz als die geistig herrschende Stadt der italienischen Halbinsel, und halb bewundernd, halb widerwillig erkannte man anderwärts eine Art Hegemonie der toskanischen Sprache und Bildung an. Die Humanisten, die mit ihrer Unruhe, ihren Wandertendenzen durch ganz Italien schweiften, vermochten dies Verhältnis nicht zu verrücken, denn selbst für die dem nationalen Leben abgekehrten Studien und Bestrebungen blieb Florenz ein begünstigter, wenn auch nach Kräften beneideter und geschmähter Mittelpunkt. Doch war unverkennbar wie die moderne Bildung so auch die literarische Regsamkeit im übrigen Italien in einem gewissen Aufschwung begriffen. Charakteristisch erscheint dabei, daß, während die Florentiner Dichterschule nach neuen Darstellungsgebieten und Formen strebte, die außerflorentinische Dichtung sich zumeist in den Bahnen bewegte, welche die großen Toskaner des Trecento eröffnet hatten. Petrarca und Boccaccio imponirten außerhalb Toscana's offenbar mehr als in ihrer Heimat, und wohl mag man in manchen italienischen Landschaften erst jetzt die Meister des Sonetts und der Novelle kennen gelernt, der Beachtung und Nachahmung würdig gefunden haben. Ein eigenartiges Gesetz der Wirkung poetischer Leistungen in die Ferne, nachdem im ursprünglichen Kreis die erste frische Wirkungskraft erloschen ist, geht durch alle Literaturgeschichte hindurch und hilft manche Erscheinung erklären. Hier aber war es nur natürlich, daß bis zum Ende des 15. Jahrhunderts die literarisch strebsamen Nichtflorentiner an den gegebenen Formen festhielten, da ja auch in Florenz erst am Ausgang des Jahrhunderts durch die Pulci, Lorenzo Medici und

ihre Genossen die neuen poetischen Bestrebungen zu gewissen Resultaten geführt wurden.

Die maßgebenden Meister für die große Zahl der mittleren Talente und der unselbständigen Nachahmer waren Petrarca und Boccaccio gewesen. Die Nachklänge Petrarca's mußten um so stärker sein, als sich die von ihm festgestellte Form des Sonetts gleichsam als Grund- und Normalform der italienischen Lyrik behauptete. Selbst das Aufgreifen der freieren volksthümlichen Liedweisen und Tanzrhythmen brach die Herrschaft der Vierzehn-Zeilen nicht. Alle Vorzüge, die dem Sonett eigenthümlich sind, und den entschiedenen Zug der italienischen Natur zu einer gleichsam sichtbaren Regelmäßigkeit, welche das Sonett rasch populär werden ließ, gebührend in Anschlag gebracht, blieb es ein verderblicher Mißstand, daß in dieser Form der äußere Schein der poetischen Würde bei völliger Inhaltlosigkeit gerettet werden kann. Das Sonett schloß die Darlegung der individuellen Besonderheit und Eigenthümlichkeit nicht unbedingt aus; hervorragende Naturen verstanden es vortrefflich, sie in der gebundenen und konventionellen Form dennoch zum Ausdruck zu bringen, aber es erschwerte dieselbe und ließ sie gleichsam unwesentlich erscheinen; es täuschte die Poeten und ihr Publikum zugleich und gab der rein formellen Seite der poetischen Kunst ein bedenkliches Uebergewicht.

Gleich unter den ersten Nachahmern Petrarca's, die aus dem 14. ins 15. Jahrhundert hinüber ragten, waren die beiden Buonaccorsi da Montemagno von Pistoja ein entscheidender Beweis dafür, bis zu welchem Grad im Sonett die poetische Selbständigkeit verleugnet werden konnte. Beide Buonaccorsi, der Zeit nach verschieden, jedenfalls Oheim und Neffe, bildeten dem Meister so treulich nach und wußten selbst so wenig eigenartige Empfindung darzulegen, daß ihre Sonette in späterer Zeit nothgedrungen eine Sammlung bildeten, deren Löwenantheil dem ältern, vom Kaiser Wenzel zum Ritter geschlagenen Montemagno zugeschrieben ward. Der gefeiertste „Petrarchist“ des 15. Jahrhunderts aber war Giusto de' Conti da Valmontane, geboren um 1390, nach dem Studium der Rechte als Rechtsgelehrter in Rom lebend und 1449 zu Rimini gestorben. In seinen „Vermischten Gedichten“ („Rime diversi“, erster Druck Bologna 1472; beste Ausgabe von Salviani, Florenz 1715), die wegen der darin häufig, obschon keineswegs

in auffälliger geschmackloser Weise gefeierten schönen Hand einer wirklichen oder fingirten Geliebten unter dem Titel der „Schönen Hand" („La bella mano") verbreitet und bekannt wurden, zeigt sich Giusto de' Conti in vielen Sonetten und Kanzonen als einen Lyriker von wirklicher Empfindung und feinstem Formgefühl, was nicht hindert, daß er sich daneben in jenen geschraubten Abstraktionen bewegt, denen schon Petrarca nicht immer ausgewichen war. Unter den zahlreichen Sonettisten und Kanzonendichtern der Zeit gelten ferner Bernardo Bellincioni, Francesco Lei, der Mailänder Gasparo Visconti, Agostino Staccoli als lokale Repräsentanten einer zur Nationalsache gewordenen Dichtungsgattung.

Persönlich interessanter als diese Lyriker, deren jeder wiederum Rivalen, Schüler, Nachahmer hatte, erscheint gegen den Ausgang der Periode der Dichter und Improvisator Serafino von Aquila, in den Abruzzen um 1446 geboren, 1500 gestorben. Er eröffnete in gewissem Sinn den Reigen der berühmten Improvisatoren, indem er, seine Gedichte recitirend, von denen ein Theil, keineswegs alle, erst bei diesen Produktionen entstanden, an den italienischen Höfen umherzog und sich selbst musikalisch begleitete, so daß seine Art der Improvisation beinahe für ein Wiederaufleben der Kunstweise der Troubadours gelten dürfte. Die eigentliche Stärke Serafino's lag in den freieren tanzliedähnlichen Formen, die sich der Musik bequem fügten, und seine „Barzellette" genannten Lieder dieser Art erwiesen sich, weit über den Zauber der Improvisation hinaus, bewegt, anmuthig und volksthümlich schalkhaft. Gleichwohl beugte auch er sich der herrschend gewordenen Form, improvisirte und dichtete zahlreiche Sonette. Dieselben neigen meist zu einer gewissen Uebertriebenheit der Bilder und des Ausdrucks, was die natürliche Folge der augenblicklichen Produktion in einer Form war, die der Reim und die künstliche Wortverschränkung despotisch beherrscht, und die im Grunde der feinsten Vergeistigung bedarf. Charakteristisch aber war, daß Serafino wie die nachfolgenden Improvisatoren sich durch die Ansprüche seines Publikums zum Sonett gewissermaßen gezwungen sah.

Die Novelle ward im 15. Jahrhundert stärker außerhalb als in Florenz gepflegt. Der bedeutendste, mehr charakteristische als erfreuliche Novellendichter dieser ganzen Literaturepoche war

Masuccio Guardato von Salerno, dessen „Novellenbuch" („Il Novellino") fünfzig Novellen vereinigte (erster Druck, Neapel 1476; neueste Ausgabe von Settembrini, daselbst 1874.[1] Die fünf Abtheilungen enthalten im Stoff verwandte Geschichten: von bösen Thaten der Geistlichen, von Eifersüchtigen und Geizigen, von schlimmen Frauen, von traurigen und heiteren Vorfällen, von edlen und außerordentlichen Thaten berühmter Fürsten. Das ganze Werk muß nach der Widmung an die Herzogin von Kalabrien (Prinzessin Hippolyta Sforza), welche seit 1464 mit dem Prinzen Alfonso von Kalabrien verheirathet war, nach 1464 begonnen und erst unmittelbar vor dem Druck (um 1475) vollendet worden sein, da der Verfasser am Schluß des Todes des Fürsten Robert von Salerno gedenkt, in dessen Diensten er als Sekretär gestanden hatte. Er scheint ein salernitanischer Edelmann gewesen zu sein und sich mit der Herausgabe seines Novellenbuchs dem aragonesischen Hof von Neapel empfohlen zu haben.

Seit König Manfred der Hohenstaufe auf dem Schlachtfeld von Benevent Krone und Leben gelassen, hatte das schöne süditalienische Königreich immer den traurigen Vorzug gehabt, am schlechtesten und härtesten von allen Staaten der Halbinsel regiert zu werden. Auch die seit der Mitte des Jahrhunderts über Neapel waltende aragonesische Dynastie trat mit ihren verschiedenen Königen in die Fußstapfen der Anjou. Von der wachsenden Unzufriedenheit in ihrem Reich unaufhörlich bedroht, von Faktionen und Verschwörungen umgeben, regierten die Könige Alfonso und Ferdinand (Ferrante) mit Aufgebot aller Härte, Grausamkeit und politischer Treulosigkeit. Steuerdruck, willkürliche Gütereinziehungen, Spionage, heimliche Ermordungen und offene Hinrichtungen hielten die viel bestrittene Herrschaft aufrecht. Daneben beschirmten aber die Aragonesen im Sinn der Zeit Geist und Kunst. Am neapolitanischen Hof wimmelte es von Humanisten: Laurentius Valla, der kühne Bestreiter der päpstlichen Autorität, wurde geehrt und beschützt, Antonio Baccadelli (Panormita) für seinen „Hermaphroditus" belohnt, Giovanni Pontano fungirte als Geheimsekretär König Ferrante's, und so fehlte es nicht an begeisterten Lob-

[1] Deutsche Uebertragungen einiger Novellen von Masuccio in Kellers „Italienischem Novellenschatz", Band 1.

preisungen auf die Tüchtigkeit und Herrlichkeit der aragonesischen Könige. Unser Novellist schließt sich denselben an; er ist der Lobredner des äußersten Despotismus und brutaler Mißachtung der unteren Stände, dabei aber, nach der herrschenden Weise aufgeklärt, ein bitterer Feind der gesammten Pfaffheit, auf die man in Neapel wegen der Ansprüche des päpstlichen Hofs auf die Oberlehnsherrschaft über das Königreich und wegen der Betheiligung vieler Geistlichen an den Verschwörungen besonders schlecht zu sprechen war. „Man mag die Pfaffen noch so sehr hassen," urtheilt Markus Landau schneidig und treffend (M. Landau, Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle, Wien 1875, S. 52), „so wird man doch zugeben müssen, daß die Art, wie Masuccio sie bekämpft, jedes Maß anständigen Kriegs übersteigt. Da ist nichts von dem feinen Spott Boccaccio's, von dem hinter der bittersten Satire durchschimmernden Mitleiden mit menschlicher Schwäche, das den wundervollen Reiz so mancher Novelle des „Decamerone" bildet. Mit plumpen Keulenschlägen fällt Masuccio über die Mönche und Priester her; der Papst wird auch nicht geschont, ja manchmal erlaubt er sich die Verspottung katholischer Gebräuche in obscönster Weise." Freilich darf man nicht vergessen, daß die Abfassung des „Novellenbuchs" schon in die Periode äußerster Verweltlichung der Kirche, entschiedener Ruchlosigkeit ihrer Häupter und Träger fiel. Neben der dem ganzen humanistischen Italien eigenthümlichen und bei Masuccio besonders bösartigen Abneigung gegen die Geistlichen, spiegeln die Novellen des Salernitaners Sitten und Anschauungen seiner Zeit in der eigenartigen Färbung, die sie in Neapel annehmen mochten. Die grellen Gegensätze des Lebens, die jähen Uebergänge von Glück zu Verderben, die wilden rücksichtslosen Leidenschaften, die in Neapel an der Tagesordnung waren, spielen in Masuccio's Novellen herein. Natürlich verschmähte er, dem unerreichten Vorbild Boccaccio's wenigstens darin getreu, keineswegs auch ältere Geschichten aufzufrischen und in seiner Weise vorzutragen, ohne daß ihm die eigene Beseelung derselben gelang; hier und da benutzte er selbst „Decamerone" und „Pecorone" mit leichten Umwandlungen. Die berühmteste seiner 50 Novellen ist die Erzählung vom Schicksal zweier Liebenden in Siena („Novellino", Novelle 34), welche vermuthlich die Quelle Luigi da Porto's und Matteo Bandello's für ihre Geschichte von Romeo und Julie ward. Zu den besten

aber zählen die Novelle von Kaiser Friedrich Barbarossa, der eine Pilgerreise ins Heilige Land unternimmt, durch den Verrath des Papstes Alexander von dem Sultan von Babylon gefangen wird und für sein Lösegeld von einer halben Million Goldstücken nichts zu verpfänden hat als eine geweihte Hostie. Der Sultan nimmt das Pfand zweifelnd und widerstrebend; der Kaiser aber eilt, sobald er nach Europa zurückgekehrt ist, vor allem das theure Pfand einzulösen, was den Sultan mit solcher Bewunderung erfüllt, daß er nun seinerseits die Annahme des Lösegelds verweigert (Novelle 49); ferner die Novelle vom schüchternen Liebhaber, welcher seine neben ihm ruhende Geliebte nicht erkennt (Novelle 41), die Salernitaner Novelle vom Oberrichter Mazzeo, seiner einzigen Tochter Veronica und ihrer Liebe für Antonio Marcello (Novelle 43). Andere sehr lebendig erzählte Novellen Masuccio's sind durch rohe Züge entstellt und beeinträchtigt, so die speciell König Ferrante gewidmete Novelle von dem Minoritenmagister Diego von Arvalo und seinem unschuldigen Mörder (Novelle 14) oder die der Prinzessin Beatrix zugeeignete (Novelle 39). In seiner Darstellung entwickelt Masuccio entschiedenes Talent der Beobachtung und Wiedergabe charakteristischer, namentlich komischer Züge, wendet auch eine gewisse Kunst der Schilderung für einzelne Vorgänge auf. Doch fehlen ihm, wie das edlere Gemüth und die Geistesfreiheit, so auch die Feinfühligkeit, der glänzende Witz und die wundervolle Vortragsweise Boccaccio's. Daß seine Sprache dem reinen Florentinisch des alten Meisters nicht verglichen werden kann und mit neapolitanischen Provinzialismen durchsetzt ist, wäre noch ein geringer Fehler, wenn sie in ihrem Provinzialismus wenigstens als gleichartig, klar und charakteristisch gelten dürfte.

Trotzdem überragte Masuccio die anderen Novellisten seiner Zeit bedeutend durch die Lebensfülle, welche sein Novellenbuch aufweist. Eine gewisse Verbreitung und Geltung erlangte die Sammlung des Bolognesers Sabadino degli Arienti, der eine Gesellschaft in den Bädern von Porretta Novellen erzählen läßt und dieselben unter dem Titel: „Le Porretane“ (erste Ausgabe Bologna 1483)[1] veröffentlichte. Wenn man sagen kann, daß Masuccio dem Boccaccio nachstrebte, so erin-

[1] Eine Novelle Sabadino's: „Der Herzog von Mailand“, enthält Kellers „Italienischer Novellenschatz“, Bd. 2.



nern Arienti's Geschichten mehr an Franco Sacchetti: gleich diesem behandelt er vorzugsweise kleine Anekdoten, Scherzworte; gleich diesem würzt er seine Novellen mit der Aufnahme von Charakterzügen und angeblichen Erlebnissen noch lebender oder vor kurzem verstorbener Personen. Wir sehen so gefürchtete Fürsten, wie den gewaltigen Francesco Sforza von Mailand, hervorragende Künstler und Gelehrte in recht menschlichen Situationen, und Arienti und seines Gleichen bezeichnen ziemlich genau den Punkt, wo die Kunst der Novellenerzählung in den gesellschaftlichen Klatsch überging. Unter den Novellisten finden wir ferner die Sieneser Gentile Sermini, der in den ersten, Bernardo Ilicino, welcher in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts schrieb. Aus dem Novellenmanuskript des erstern, welches 45 Novellen umfassen soll, wurden erst spät einige gedruckt, während Bernardo Ilicino's eine Novelle von den Sieneser Edelleuten, die sich gegenseitig an Edelmuth überbieten und schließlich durch eine Heirath verbinden (von 1500 an) in vielfachen Einzeldrucken Verbreitung gewann und in alle Sammlungen überging. [1] Zur Zahl der Novellisten, von denen eine Geschichte mit besonderer Vorliebe aufgenommen wurde, gehörte auch Luigi Pulci, der seine schwankhafte Novelle von ein paar Sieneser Thorheiten unter Berufung auf Masuccio's Vorgang der Gönnerin desselben, der Herzogin von Kalabrien, widmete.

Die neue Form der epischen Gedichte in Ottaven, welche die Pulci mit Zugrundelegung der Ritterromane und Volksgedichte schufen, fand gleichfalls gegen den Ausgang des Jahrhunderts hin allmähliche Verbreitung. Unter den ersten nichtflorentinischen Dichtern, welche sich dieser Form bedienten, befand sich Francesco Bello, gewöhnlich als il Cieco (der Blinde) von Ferrara bezeichnet, in welcher Stadt er ungefähr 1440 geboren war und 1495 starb. In seinem Gedicht: „Mambriano" („Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano", erster Druck Ferrara 1494) griff er gleichfalls nach einem Stück der in den „Reali di Francia" zusammengedrängten karolingischen Heldensage, ohne dasselbe besonders zu vergeistigen und große Eigenthümlichkeit zu entwickeln. Auch der „Mambriano" schöpft seine Thatsachen aus den verschiedenen romantischen Bearbeitungen

[1] Ilicino's Novelle deutsch in Kellers „Italienischem Novellenschatz", Band 1.

des karolingischen Sagenkreises; der Hauptkonflikt, wenigstens des ersten Theils, in dem das Gedicht am ehesten eine Art von Einheit hat, ist der zwischen Rinaldo und Mambriano, dem König von Bythynien, welcher letztere den Tod seines gleichnamigen Oheims an Rinaldo zu rächen gedenkt und dazu nur bruchstückweise gelangen kann, weil bald er selbst aus Europa in sein asiatisches Reich heimgerufen wird, bald Rinaldo, der in den Fesseln der Fee Cavandina schmachtet, auf eine ferne Insel entrückt wird. Die Ueberlegenheit Rinaldo's scheint zuletzt hauptsächlich darin zu gipfeln, daß Mambriano die Fee Cavandina, die zuvor Rinaldo's Geliebte gewesen ist, als rechtmäßige Gemahlin heimführen muß. Das Ganze strotzt von den buntesten, unmöglichsten Abenteuern und Zauberthaten; der burleske Ton, den Luigi Pulci mit so viel Glück angeschlagen, klingt in Episoden und namentlich in der Schilderung der Liebe des alten Kaisers Pinamonte von Trapezunt zu Rinaldo's Schwester Bradamante sehr vernehmlich nach. Im übrigen läßt das Gedicht des blinden Ferraresen einen Vergleich mit dem lebendigen Uebermuth und der Lebensfülle des „Riesen Morgante" nicht zu. Die Thatsache allein, daß eine Anzahl von Dichtern dem gleichen Stoffkreis ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden begann, war von höchster Wichtigkeit; es bedurfte jetzt nur der maßgebenden Talente, die dem weit bekannten Stoff das Gepräge ihrer Zeit, ihrer selbständigen Eigenthümlichkeit zu geben und ihn damit zu neuer, größerer Wirkung zu erheben wußten. Der allgemeine Zustand der italienischen Literatur zur Zeit des Todes Lorenzo's des Prächtigen deutete eben überall auf einen höhern Aufschwung und eine endliche, unbestrittene Geltung der nationalen Sprache hin.

Sechzehntes Kapitel.

Die religiöse Geistesrichtung und Dichtung.

Ein oberflächlicher Blick auf die italienischen Zustände des 15. Jahrhunderts läßt das gesammte italienische Volk bis zu jenen Schichten, die überhaupt an der geistigen Nationalentwickelung keinen Antheil nehmen, von der Renaissance und der ihr eigenthümlichen Bildung beherrscht und abhängig erscheinen. Der gänzliche Zusammenbruch beinahe aller mittelalterlichen Einrichtungen und Lebensverhältnisse, die Verweltlichung der Kirche schien namentlich eine unbedingte, jedes religiösen Bedürfnisses wie jeder religiösen Empfindung entbehrende Weltlichkeit herbeigeführt zu haben. Die poetische Literatur, soweit sie dem Kreis der Humanisten oder der den Humanisten nahestehenden populären Epiker und Novellisten entstammt, ermangelt mit wenigen Ausnahmen nicht nur der religiösen Stimmung, sondern beinahe jedes innigern und wärmern Gefühls, jeder persönlichen und innerlichen Regung, aus welcher Andacht und gläubige Selbstverleugnung hervorwachsen konnten. — Und doch war es das Land und Volk, welches zu gleicher Zeit Niccolò Pisano und den heiligen Franciscus von Assisi hervorgebracht, welches im Trecento neben Petrarca und Boccaccio die heilige Katharina von Siena erzeugt hatte! Welche glänzenden Siege auch der Geist der Weltlichkeit und Weltfreudigkeit im 15. Jahrhundert errungen haben mochte: das religiöse Leben, das Verlangen nach Heiligung, das sich gerade auf diesem Boden sehr oft zu mystischer Ekstase und Fanatismus gesteigert hatte, war zur Seite gedrängt, unter den Trümmern der alten Kirchlichkeit halb verschüttet, aber keineswegs erloschen und erstorben. Und so darf die Entwickelung einer religiösen Richtung in der italienischen Dichtung und Literatur um so weniger aus dem Auge gelassen werden, als manche

Erscheinungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerade hier ihre Wurzel haben.

Fast gleichzeitig mit Dante hatte Fra Jacopone da Todi, früh im 14. Jahrhundert, neben seinen lateinischen Hymnen eine Reihe von geistlichen Liedern in der Landessprache verfaßt, deren Rhythmen und Töne durch das ganze 15. Jahrhundert fortklangen. Die Stimmung derselben trat zwar mehr und mehr in Gegensatz zur Gesammthaltung des Lebens in Italien, aber daß sie in gewissen Kreisen und einzelnen Naturen energisch fortwirkte, beweisen die Orden oder Kongregationen der Minimi, der Jesuaten, welche sämmtlich im Zeitalter des Lorenzo von Medici entstanden, beweisen die zahlreichen Laienbrüderschaften, welche sich zu regelmäßigen Andachtsübungen zusammenschlossen, und unter denen die Kompagnien oder Schulen der „Laudesi" (Lobsänger) theils einen alten Einfluß behaupteten, theils neuen gewannen. Ihre volksthümlichen Lieder zum Lob Jesu, der heiligen Jungfrau, der göttlichen Liebe und Gnade, ohne die das Leben nichts sei, wurden tausendfach erneuert, ein nicht unwesentlicher Theil der italienischen Lyrik steht in Verbindung mit diesen halb künstlerischen Andachtsübungen von schlichten Bürgern. Und wenn die älteren Laudendichter (unter ihnen beispielsweise Leonardo Giustiniani aus Venedig, Fra Giovanni Dominci, Francesco d'Albizzi u. a.) nicht eine eigentlich literarische Stellung einnahmen oder dieselbe wenigstens anderen Leistungen verdankten, so bilden die Hauptvertreter der religiösen Richtung von der Mitte bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts im florentinischen Geistesleben der Zeit eine ganz bestimmte Gruppe, die klar zeigt, welche bewußten und bestimmten Gegensätze dem von einer Gruppe der Humanisten erstrebten neuen Heidenthum und nicht minder dem zum Christenthum in künstlichen Bezug gesetzten Neuplatonismus, unter Berufung auf die schlichte, wandellose Glaubensinnigkeit anderer Zeiten, gegenübertraten.

Der gefeierte Repräsentant der religiösen Richtung italienischer Poesie um Mitte des Jahrhunderts war Maffeo Belcari. Aus altflorentinischer Bürgerfamilie stammend, am 4. Februar 1410 geboren, am politischen Leben seiner Vaterstadt betheiligt (er bekleidete wichtige Vertrauensämter und saß mehr als einmal selbst im Rathe der Prioren), vielfach mit den hervorragenden Staatsmännern, Gelehrten und Künstlern verkehrend, die das damalige Florenz erfüllten, scheint Belcari ohne alle Zweifel

und Anfechtungen den alten Glauben und die aus demselben stammende Phantasierichtung sich unbefangen erhalten zu haben. Belcari wirkte als Lyriker durch die außerordentlich zahlreichen „Lobgesänge" („Laudi", erster Druck Florenz 1485), welche er namentlich für die Compagnia da Battuti di San Zanobi dichtete und deren variirende, aber immer lebendig und volksthümlich behandelte Weisen eine rasche Verbreitung beförderten. Waren die religiösen Lieder mit ihrer oft innigen Schlichtheit, ihren wechselnden Formen bei einheitlicher Stimmung dem Nachruhm Belcari's am günstigsten, so erregte er doch bei Lebzeiten in der guten Stadt Florenz größeres Aufsehen als Dramatiker denn als Liederdichter. Seine durchgängig biblische und religiöse Stoffe behandelnden Spiele nahmen zu verschiedenen Zeiten die Theilnahme der gesammten Bürgerschaft in Anspruch, da sie fast alle in glänzender Ausstattung dargestellt wurden. Das früheste dieser Spiele scheint das 1444 vor der Kirche San Maria Maddalena dargestellte: „Von Abraham und seinem Sohn Isaak" gewesen zu sein. Unter den späteren finden sich zwei verschiedene „Darstellungen der Verkündigung der Jungfrau Maria", eine Darstellung von „Johannes dem Täufer, der in die Wüste geht", eine Darstellung von „Leben und Tod des heiligen Bernardino". Andere Repräsentationen scheint der Dichter nur neu aufgestutzt oder durch seine beliebte Mitwirkung unterstützt zu haben. Zwischen den älteren und späteren Mysterien waltet insofern ein wesentlicher Unterschied ob, als die älteren mit größerer Naivität den einfachern Stoff behandeln und zur Belebung Scenen einflechten, die einigermaßen an die realistisch-florentinischen Scenen in den Heiligenbildern Domenico Ghirlandajo's gemahnen (hierher gehört z. B. die Unterredung der um ihren Gatten und Sohn bekümmerten Sarah mit einem Knecht ihres Hauses), die späteren hingegen die allegorische Darstellung bevorzugen und sich dem Bedürfnis nach bildlicher Pracht entschieden unterordnen. Die schlichte „Verkündigung" des Engels Gabriel an die heilige Jungfrau wird durch einen Prolog eingeleitet, in dem die „Tugenden" vor Gottes Thron treten, wo die Barmherzigkeit und die Friedfertigkeit um Gnade für das von Tod und Hölle bedrohte Menschengeschlecht flehen, während Wahrheit und Gerechtigkeit den Höchsten bitten, den Menschen auch ferner angedeihen zu lassen, was sie wohl verdient haben. Gott läßt seinen eingebor-

nen Sohn entscheiden, der den Opfertod eines völlig Sündenreinen für die Lösung des dunkeln Räthsels, den Tod heilsam zu machen, erklärt. Die Barmherzigkeit sucht umsonst unter den Engeln des Himmels nach einem, der genug Erbarmen hätte, die Wahrheit vergeblich unter den Menschen auf Erden nach einem, welcher schuldlos genug für den Erlösungstod wäre! So muß sich Gottes Sohn selbst zu dem entschließen, „was kein Engel, kein Mensch vollbringen kann" — und der Engel Gabriel kündigt schließlich an den Pforten der Hölle die nahende Erlösung und der Jungfrau Maria in Nazareth ihre höchste Begnadigung an. Die dramatischen Dialoge werden durchgehend in Ottaven gehalten und sind darum mehr Recitationen als Dialoge; die Wirkung beruhte hauptsächlich, wenn nicht ausschließend, auf dem äußern scenischen Arrangement. Maffeo Belcari scheint bis ans Ende seines Lebens (er starb am 16. August 1484) die Dichtung von geistlichen Spielen und Liedern fortgesetzt zu haben.

Einen Schüler, freilich von eigenthümlicher Selbständigkeit, fand er in Girolamo Benivieni, welcher zu Florenz 1453 geboren, in der glänzendsten Zeit Lorenzo's und seiner Genossen emporwuchs und dem die gesammte Jugend erfassenden Drang zu den humanistischen Studien, zur Platonischen Philosophie nicht widerstand. Seiner Natur und entschieden frommen Sinnesrichtung gemäß, schloß er sich natürlich an jene Gruppe der Platoniker an, welche die Uebereinstimmung ihrer philosophischen Anschauungen mit den christlichen Dogmen nachzuweisen strebte. In inniger Freundschaft war er mit dem im Todesjahr Belcari's nach Florenz gekommenen „Wunderjüngling" Pico von Mirandola verbunden, der durch seine Wohlthätigkeit Benivieni's Herz vielleicht noch mehr gewann, als durch seine glänzenden Geistesgaben und seine Studien der „Kabbala". Neben und nach Pico ließ sich der Dichter von Fra Girolamo Savonarola begeistern, dessen gewaltige Persönlichkeit, dessen Herzensglut einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn machten. Der gewaltsame Sturz und Tod des Reformators irrte seinen treuen Anhänger nicht. Aber der Verlust, den er durch diesen sowie durch das frühe Hinscheiden Pico's von Mirandola erlitt, schloß seine geistige Entwickelung ab; er lebte fortan mehr der Erinnerung, und ein eigenthümliches Geschick bestimmte ihn, nicht nur die Führer und Freunde seiner Jugend, seiner Mannestage, sondern auch alle Zustände zu überleben, in denen er aufgewachsen war. Er starb.

lange nach dem Untergang der florentinischen Republik, im Jahr 1542, nachdem er die Sammlung seiner „Werke" („Opere di G. Benivieni", Venedig 1524) und deren Verbreitung noch erlebt hatte. Den Neigungen und der Begeisterung seiner Jugend blieb er unwandelbar treu; noch 1530 hatte er Papst Clemens VII. gegenüber den Muth, das Andenken Savonarola's zu vertheidigen. Seine dichterische Entwickelung hielt sich durchaus innerhalb der Grenzen der Lyrik. Seine Kanzonen, Eklogen und Sonette würden ihn zu den akademischen Poeten aus der Schule des Polizian gesellen; mit seinen Lauden hingegen, mit den religiösen Liedern ward er volksthümlicher Dichter, und dieselben erlangten während der stürmischen Jahre, in denen Savonarola das florentinische Staatsschiff zu lenken suchte, „Christus König von Florenz war", selbst eine historische Bedeutung. „Die durch Savonarola hervorgerufene Bewegung fand namentlich in Benivieni ihren poetischen Ausdruck. Seine Lauden, die in ihrer mit sinnlichen Anschauungen versetzten Mystik bisweilen an Fra Jacopone's Ueberschwänglichkeit erinnern, wurden von den Volkshaufen, von vornehmen wie geringen Anhängern des Dominikaners in den Straßen der Stadt gesungen, die kurz vorher von mediceischen Karnevalsliedern widerklangen." (Reumont, Lorenzo de' Medici. Theil I, S. 602.) Die Grundstimmung und der Grundton in diesen Gedichten, denen man nachempfindet, daß sie einer leidenschaftlich gottesbedürftigen Seele entstammen, sind verschieden. Die schönen, innigen Lieder, die von einer tiefen Reinheit des Herzens zeugen und in einfach ergreifenden Lauten andächtige und friedenssehnsüchtige Stimmungen festhalten, gehören zum Schönsten der Lyrik des 15. Jahrhunderts. Ihnen schließen sich Benivieni's einfach kräftige Uebertragungen der Psalmen würdig an. Daneben hat sich der Dichter von der Glut des Kampfes gegen die Verweltlichung in die dunkelsten Tiefen der Mystik treiben lassen, und einzelne seiner Lauden besingen selbst die Wonnen, aus Liebe zu Christus in heiligen Wahnsinn zu fallen! Der ganze fanatische Geist der stürmischen Tage Savonarola's weht durch diese Poesien Benivieni's.

Auch der mächtige Mann, der all diese Gluten geschürt, Fra Girolamo Savonarola selbst, gehört zu den Repräsentanten der religiösen Poesie Italiens in diesem Zeitraum. In ihm gipfelte die sittliche Entrüstung über die Verderbnis der Kirche, über die Entartung der Wissenschaft und der Kunst in ein sinn-

bestrickendes Heidenthum, der Zorn der florentinischen Patrioten, aller italienischen Anhänger freier Verfassungen über den Despotismus der Zeit, in ihm die tiefe Sehnsucht ernster und phantasievoller Naturen nach einer innern Erlösung. Am 21. September 1452 zu Ferrara geboren, nach Abschluß seiner Studien schon 1475 in den Dominikanerorden aufgenommen, hatte er bereits in Jugendgedichten den Ruin der Kirche, die sittliche Verwilderung seines Volks beklagt. 1482 ins Kloster San Marco bei Florenz eingetreten und 1490 zum Prior desselben erwählt, entfaltete er noch bei Lebzeiten Lorenzo's des Prächtigen eine gewaltige Thätigkeit als Kanzelredner, Lehrer und Schriftsteller. Seine Richtung auf Reinheit und Heiligung des Lebens, ohne fanatisch-asketisch zu sein, widerstrebte doch dem ganzen herrschenden Geiste, der herrschenden Sitte in Florenz aufs äußerste und brachte ihn in Gegensatz zu Lorenzo, zu den Medici überhaupt. Mit dem Erscheinen Karls VIII. von Frankreich in Italien und dem Sturz Piero's von Medici begann Savonarola's kühner, aber nach Lage der Dinge hoffnungsloser Versuch, Florenz in einen „Gottesstaat" zu verwandeln, die Begeisterung für die neu errungene florentinische Freiheit mit seiner schwärmerischen Gottbegeisterung und gründlicher Zucht des Lebens aller Bürger zu verbinden. Wohl beherrschte der große Mönch mit seinen Predigten und erbaulichen Schriften die Gemüther von Tausenden; wohl lenkte er mit seinem Geist einige Jahre hindurch die Signoria von Florenz, so daß ihn dieselbe anfänglich gegen die drohenden Verfolgungen des nichtswürdigsten aller Päpste, Alexanders VI. Borgia, schützte. Damals feierte die Arnostadt jene eigenthümlichen Karnevalsfeste, bei denen die „Auto da Fé's der Eitelkeiten" stattfanden und Masken, Gewänder, Schmuck, Bücher und Bilder den Flammen geweiht wurden. Dazu erklangen die geistlichen Lobgesänge, welche Fra Girolamo selbst oder seine Freunde Benivieni (s. oben) und Fra Benedetto gedichtet. Dieselben legten den alten, selbst jetzt als unausrottbar betrachteten Karnevalsliedern neue Texte unter, und diejenigen Savonarola's zeichnen sich dabei immer durch ein gewisses Maß, eine gewisse Würde aus, während seine Anhänger wesentlich fanatischer auftraten. Mit alledem brachte es der Prior von San Marco nicht über eine Parteiherrschaft im schlimmsten Sinn des Worts hinaus und als kraft der allgemeinen Lage der Dinge in Italien die „Piagnoni", die florentinischen Anhänger Savonarola's, von seinen



Gegnern, den „Arrabiati", verdrängt wurden, brach das Verderben über den Reformator und Parteiführer herein. Im Februar 1498 predigte er noch mit Flammenzungen gegen die Entartung des päpstlichen Hofs, die Verleumdungen seiner Feinde; im März ward er nach einem Sturm auf das Kloster San Marco verhaftet, vor Gericht gestellt, gefoltert und am 23. März 1498 mit zweien seiner Genossen hingerichtet — ein Märtyrer der reinsten Ueberzeugung gegenüber dem päpstlichen Stuhl, ein unterliegender politischer Gegner gegenüber Feinden, die er aufs äußerste erbittert hatte. Der stürmische Gang seines nur fünfundvierzigjährigen Lebens hatte eine reiche Geistesentwickelung nicht gehindert. Als Dichter hatte er nur den andächtigen Stimmungen seiner Seele Ausdruck gegeben, selten in ganz reifer, vollendeter Form. Die große Energie und Lebendigkeit seiner Sprache, die Reinheit und Wahrheit seiner Empfindung erhoben ihn inzwischen zu einzelnen vorzüglichen Dichtungen. Daß er seine Art zu dichten als die einzige gestattete angesehen habe, läßt sich nirgends erweisen, Fra Girolamo war ein Puritaner — aber ein Puritaner der italienischen Renaissance, in dessen Kloster der Fra Angelico gemalt hatte und Fra Bartolommeo seine Werke schuf. So zeigen seine „Gedichte" (ältere Drucke in einzelnen Schriften Savonarola's, z. B. im Anhang zum „Trattato dello amore di Gesu Cristo", Florenz 1492; neueste Ausgabe der „Rime di Savonarola" von Guasti und Capponi, daselbst 1862) wie sein Leben, daß auch er eine Seite der großen geistigen Bewegung repräsentirt hatte, welche durch das Italien des 15. Jahrhunderts hindurchging, eine tief berechtigte Geistesrichtung, die durch die Hinopferung des Propheten von Florenz weder beseitigt noch völlig unwirksam gemacht werden konnte.

Siebenzehntes Kapitel.

Frankreich und die Anfänge der modernen französischen Literatur im 15. Jahrhundert.

Kein zweites europäisches Land erfuhr im Verlauf des 15. Jahrhunderts eine so gewaltige äußerlich in die Augen springende Umwandlung als Frankreich. Zwar reichen auch hier die Anfänge zu jener modernen Gestaltung des Staats und der französischen Gesellschaft, die am Ende des 15. Jahrhunderts im siegreichen Vorschreiten begriffen war, tief ins 14. Jahrhundert zurück. Aber in der Gesammterscheinung bot das Frankreich König Ludwigs XI. einen völlig verschiedenen Anblick vom Frankreich Karls VII., dessen Heeren die Jungfrau von Orléans vorangezogen war. In den Siegesschlachten gegen die Engländer, in der Befreiung des französischen Bodens, in der Ueberwindung der rebellirenden Söldnerbanden und des trotzigen Feudaladels hatte noch unter Karl VII. das französische Königthum eine Macht und Bedeutung gewonnen, die Ludwig XI. (1461—1483) durch seine klare, selbstbewußte, rücksichtslose, mit guten und schlechten Mitteln auf ein Ziel losarbeitende Staatskunst zur beinahe völlig absoluten Gewalt zu steigern wußte. Im Vergleich mit anderen Staaten und Fürsten der Zeit war Frankreich das besteeinte und wohlgeordnetste große Reich, Ludwig XI. der verständigste und überschauendste Herrscher, unter dem sich, seinen Grausamkeiten und seiner harten Willkür im einzelnen zum Trotz, das Leben des französischen Volks im ganzen mächtig entfaltete. Das Emporblühen der Städte, die Förderung, welche der König allen Künsten und Arbeiten des Friedens angedeihen ließ, und die Geltung, welche ganz neue Lebenskreise in dem französischen Staats- und Volksleben gewannen, waren Resultate des veränderten Staatslebens. Neben der mittelalterlichen Theologie und Scholastik, die an der Universität Paris noch

immer einen ihrer Hauptsitze hatte, wurden die neu erstehenden Wissenschaften gepflegt und aufgenommen; gegen das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts begannen die italienischen Poeten und Philologen ihre Wirkungen auch nach Frankreich zu erstrecken.

Freilich war dies Frankreich des 15. Jahrhunderts trotz alledem kein Land eines völlig neuen Kultur- und Geisteslebens, wie das gleichzeitige Italien. Das französische, vom Staatsgedanken getragene Königthum und das emporstrebende Bürgerthum sahen sich noch immer stolzen, reichen, hochfahrenden Feudalbaronen gegenüber, deren Standesinteresse, deren kriegerischer Muth und Ruhm sich dem nationalen Geist nur langsam unterordnete. Ein großer Theil der einflußreichsten Stände wies die Forderung einer neuen Bildung energisch zurück und hielt an den Anschauungen und Ueberlieferungen des Mittelalters fest. Ein anderer Theil der Franzosen vertrat instinktiv, ohne es selbst zu wissen, den Uebergang zu modernen Lebensformen und Ueberzeugungen, weil es der „bon sens", der „gesunde Menschenverstand", zu gebieten schien, eine geistige Macht, die in Frankreich mehr zu bedeuten hatte, als in irgend einem andern Land. Es war ein seltsames Durcheinanderwogen altgewohnter und ganz neuer Zustände, vorwärtsdrängender und sehnsüchtig rückwärtsblickender Naturen, das während dieses Zeitraums Frankreich erfüllte.

Einen Spiegel dieser verworrenen Zeit bietet die französische Literatur des 15. Jahrhunderts. Mit einem großen Theil ihrer Produkte gehörte sie der Vergangenheit und ihren Idealen, mit anderen Erscheinungen entschieden der Neuzeit an. Die im 15. Jahrhundert verfaßten und vom Ausgang dieses Zeitraums an gedruckten längeren und kürzeren Ritterromane, welche theils die altfranzösischen gereimten Romane, die epischen Dichtungen der Nordfranzosen aus den Zeiten der Kreuzzüge in Prosa auflösten, theils erst jetzt mit künstlich überhitzter und angestachelter Phantasie frei erfunden wurden und die Helden der Tafelrunde, des karolingischen Sagenkreises in unerhörten und endlosen Abenteuern in breiter, weitschweifig deskriptiver Darstellung vorführten, fanden trotz ihrer Eintönigkeit zahlreiche Bewunderer und Leser. „Amadis von Gallien" (eine Uebertragung des Amadisromans des Portugiesen Lobeira), „Amadis von Griechenland", „Amadis von den Sternen", „Florisando", „Agesilas von Kolchis", „Palmerin von England", „Palmerin von Oliva", „Der

Roman von Artus", „Parceforest" waren nebst manchen anderen durchaus Bücher desselben unindividuellen Gepräges. Die Gleichartigkeit der Situationen, der wunderbaren und abenteuerlichen Erfindungen wird in ihnen lediglich noch durch die Gleichartigkeit der Gestalten überboten. Bestimmte unerläßliche Eigenschaften und übereinstimmende Sitten geben den Rittern und Damen dieser Romane eine Aehnlichkeit, welche es in der That schwer macht, sie durch irgend etwas anderes als ihre Namen, ihre Wappenschilder und Devisen zu unterscheiden. Die Lebensaufgabe eines Ritters besteht unter allen Umständen in kriegerischen Irrfahrten und wagnisreichen Liebesabenteuern — die scheinbar ausschweifende Phantasie der meisten Erzählungen zeigt sich bei näherer Betrachtung dürftig und eintönig. Wie die Ideale und Helden dieser Dichtungen einer längst überlebten, dahintenliegenden Zeit angehörten, tragen die Romane selbst nirgends das Gepräge eines eigenen Geistes, die Züge keines Autors blicken aus ihnen hervor, und man fühlt sich versucht, mit Don Quijote an den weisen Zauberer zu glauben, der alle diese Geschichten niederschreibt. In ganz vereinzelten Fällen konnte freilich auch diese eintönige und äußerliche Form für einen wirklichen Gehalt benutzt werden. Der Roman „Jean de Paris" z. B. diente der Tendenz, dem nationalen Haß gegen den plumpen Uebermuth der Engländer Ausdruck zu geben. Johann von Paris ist ein französischer Prinz, der mit dem König von England zugleich um die Hand einer schönen spanischen Prinzessin wirbt. Selbst in der demüthigen Verkleidung eines Kaufmanns übertrifft er durch die ritterliche Feinheit seines Wesens, seine natürliche Anmuth und seinen Witz den englischen Fürsten und alle die plumpen Gesellen, die denselben umgeben, gewinnt Herz und Hand der Prinzessin und schickt den Ueberwundenen spöttlich heim.

Dergleichen aber waren Ausnahmen. Im allgemeinen bewegte sich der Ritterroman in ausgefahrenen Geleisen, und die didaktische und satirische Hofpoesie, welche ihm zur Seite stand, lief zumeist auf eine Witz- und Formenspielerei hinaus, welche deutlich an den Tag legte, wie sehr sich auch dieser Nachklang mittelalterlichen Geistes überlebt hatte. Dennoch währte es geraume Zeit, bis aus der Masse der Schreibenden und Dichtenden, die auch im mittelalterlichen Frankreich immer groß war, sich ganz ausgeprägte, erkennbare Dichtergestalten heraushoben. Als die früheste derselben wird in der Regel die ritterliche des Herzogs

Karl von Orléans betrachtet, der, 1399 geboren, in der für Frankreich so verhängnisvollen Schlacht von Azincourt Gefangener der Engländer geworden, ein volles Vierteljahrhundert in England und in seiner ritterlichen Haft zubrachte. Karl von Orléans (der Sohn des Bruders König Karls VI.) hatte einen Theil seiner poetischen Anlagen, seiner Sinnesrichtung und Bildung entschieden dem Blut und der Erziehung seiner Mutter, der Prinzessin Valentine von Mailand, zu verdanken. Die weitere eigenthümliche Ausbildung des fürstlichen Poeten übernahm sein Schicksal. So wenig der Herzog von Orléans eine harte Gefangenschaft zu erdulden hatte, und so gut er mit französischer Leichtlebigkeit und Lebenskunst verstand, sich den Aufenthalt in England durch alle Freuden und Genüsse zu erleichtern, immer blieb es doch ein Exil, in welchem er lebte, immer blieb ihm die Sehnsucht nach der Heimat, wäre es auch nur, wie Villemain meint („Cours de littérature française", Paris 1865, 2. Theil, S. 199), die Sehnsucht nach der schönen Sonne, dem schönen Mai, den heiteren Tänzen und schönen Damen Frankreichs gewesen. Im Ueberströmen dieser Sehnsucht oder im Aufwallen seiner heiter sinnlichen Neigungen befreit sich Karl von Orléans vom Zwang und der Künstelei mittelalterlicher Lyrik, er wird unbefangen und warm, er trifft den echten, alles mit fortreißenden Naturlaut. Aber der französische Dichter war noch weit entfernt, nur mit diesen Naturlauten zu sprechen, er stand wenigstens mit einem Fuß noch ganz in der phantastischen und subtilen Allegorie, die sich wie ein bleiernes Gewand um jeden frischen Empfindungs- und Stimmungszug legte. Die abstrakten Begriffe, die in seinen Gedichten eine große Rolle spielen, sollen durch ihre Benennung als lebendige Gestalten (nicht durch ihre wirklich poetische Verwandlung zu solchen) poetisch gemacht werden, der Dichter erscheint gelegentlich mit allen Waffen aus dem Arsenal des „Romans von der Rose" ausgerüstet. Um so höher müssen diejenigen Gedichte angeschlagen werden, in denen die natürliche Empfindung und das instinktive Kunstgefühl des Poeten den Ballast der höfischen Feinheit von sich werfen. Neben den Heimatsehnsucht und Liebe athmenden Liedern sind dies vorzugsweise satirische Gedichte. Ob er sich in späteren Lebenstagen heiter selbst ironisirt, wenn er seine Brille besingt, oder ob er in einer Vollmacht, die er von der Liebe empfangen haben will, den Stil der königlichen Edikte parodirt, immer ist dann seine Sprache be-

wegt, von außerordentlicher Anmuth, melodischer als irgend welche andere von den gleichzeitigen französischen Poesien.

Daß die freiere und lebendigere Kunstweise bei Karl von Orléans durchaus aus seiner persönlichen Anlage und seinen Lebensschicksalen, nicht aber aus einer veränderten Bildung und Sinnesrichtung seiner Kreise erwuchs, lehren die Gedichte seiner vornehmen Zeit- und Kunstgenossen hinlänglich. Die entscheidende und unwiderrufliche Begründung einer neuen, nicht höfischen, nicht standesmäßigen Literatur konnte niemals von der Blüte der Ritterschaft ausgehen. Ja es war eine ihrer Voraussetzungen, daß der Gegensatz der modernen und der mittelalterlichen Lebensanschauungen auch in der Opposition gegen die ausschließliche Geltung, die panegyrische Betrachtung ritterlicher Kreise und Abenteuer zu Tage trete. In dieser Beziehung wurde die Erscheinung und die literarische Thätigkeit des Antoine de la Sale (oder La Salle), der noch im 14. Jahrhundert (1393) geboren, der Zeitgenosse Herzog Karls von Orléans war, ja vor diesem (1461) starb, von hoher Wichtigkeit. Seine Studien führten ihn nach Italien; in Rom lernte er unter anderen Poggio Bracciolini kennen und erfüllte sich mit gewissen Anschauungen und dem satirischen Geiste der Humanisten. Nach Frankreich zurückgekehrt, war er an den Höfen verschiedener großen Edelleute Erzieher und Gesellschafter, zuletzt in Diensten des flandrischen Grafen von Saint-Paul. Sein Hauptwerk war die satirische Erzählung: „Petit Jehan de Saintré", die La Sale um 1459 beendete. Die Erfindung des Buches, das den vollständigen Titel: „L'histoire et plaisante cronique du petit Jehan de Saintré et de la jeune dame des Belles Cousines sans autre nom nommer" (erster Druck, Paris 1517) führte, ist nicht eben eine sehr glänzende; es handelt sich um einen kleinen Liebesroman, der aber das Vehikel einer ironischen Darstellung des ritterlichen Thuns und Treibens bildet. Schärfer satirisch als der „Kleine Jehan" zeigt sich die Schrift: „Les quinze joyes de mariage" (zuerst gedruckt Lyon 1490), die mit gewissen Ueberzeugungen und Tönen an einzelne Geschichten der „Cent nouvelles nouvelles" gemahnt. Diese „Hundert neuen Novellen", Herzog Karl dem Kühnen von Burgund gewidmet (erster Druck, Paris 1486; neueste Ausgabe von P. L. Jacob, Bibliophile [Paul Lacroix], Paris 1874), dürfen zwar schwerlich ohne weiteres sämmtlich Antoine La Sale zugeschrieben werden, allein es ist unzweifelhaft, daß dieser Autor

einen bedeutenden Antheil an der Sammlung der Novellen an der Abfassung einzelner hatte. Der Einfluß der italienischen Novellistik auf diese Erzählungen war ein unverkennbarer; wohl wurden die Stoffe zumeist den alten Fabliau's entlehnt, aber die Knappheit und Kürze des Vortrags, der spöttische Grundton in zahlreichen Novellen, die Sittenschilderungen der Zeit, alles gemahnt daran, daß inzwischen Boccaccio und seine Nachfolger in Italien verbreitete Schriftsteller geworden waren.

Den stärksten Antheil an der Herstellung einer neuen französischen Dichtung hatten Männer aus dem Volk. In Ludwigs XI. Tagen lebte und dichtete François Villon (Montcorbier), der, um 1431 geboren, bis gegen das Ende der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts lebte. Ein Sohn der Armut, in den Kreisen der fahrenden Schüler und der Pariser Studenten aufgewachsen, aus denen er sich niemals, weder durch den Abschluß wirklicher Studien, noch durch eine Gunst des Zufalls erhob; eine tolle, sinnliche, leichtfertige Natur, vergeudete er seine Tage und sein Talent ohne bewußtes Ziel. Von früh auf an schlimme Schülerstreiche gewöhnt, scheint er weiter gegangen zu sein als andere und ward wegen Diebstahls gefangen gesetzt, ja sogar zum Galgen verurtheilt. Aber selbst diese und eine spätere zweite Verurtheilung vermochte nicht den Lebensmuth und die heitere Spottlust des poetischen Vagabunden zu verscheuchen. In seinem „Testament" vermacht er sein Weinfaß einem Trunkenbold, seine Freundin einem Pfarrer, seine Processe einem Freunde, der zu fett geworden ist, seinen Fluch dem Häscher, der ihn ergriffen hat. Den Pariser Weinschenken weist er seine Schulden, den Juristen seine bösen Händel zu, den armen Pariser Studenten bestimmt er sein Bachelierdiplom und seinem Vertheidiger eine Ballade; vielleicht dieselbe, in der er sich selbst am Galgen hängend schildert, vom Regen naß und vom Wind geschaukelt. Es scheint ihm für seine Vergehen hinlängliche Entschuldigung, daß er mit Nichts auf die Welt gekommen sei, nur das bischen Verstand besessen habe, das ihm Gott verliehen, da er aus triftigen Gründen nicht einmal in der Lage gewesen wäre, von seinen Zeitgenossen etwas Verstand zu borgen. Mit vollkommenem Gleichmuth sah er dem schimpflichen Tod entgegen, den ihm eine königliche Begnadigung schließlich ersparte. Auch sein weiteres Leben brachte ihm Gefährdungen ähnlicher Art. Am letzten Ende jedoch half ihm die

Unverwüstlichkeit seines Naturells und die Theilnahme, die er inzwischen durch sein Talent erweckt hatte, zu einem leiblichen Lebensabend. Villons ganz außerordentliche Bedeutung liegt in der unbefangenen, vom leisesten Zug zur Allegorie oder zur Künstelei freien Natürlichkeit, der unbedingt lebendigen und lebenswarmen Wiedergabe seiner Stimmungen und Eindrücke. Er ist ein Poet, der nicht anders als wahr sein kann und in ungeminderter Frische nie müde wird, seine Lebenslust und Fröhlichkeit zu verkünden. Zwar entrann er, der selbst angesichts des Galgens noch zu scherzen verstand, trotz allledem auch schwermüthigen Stimmungen nicht. Aber dieselben blieben vorübergehender Natur. Die Mehrzahl seiner lustigen Lieder, Kouplets und Balladen behandelt Schelmenstreiche und übermüthige Schülerfahrten auf fremde Kosten, Erinnerungen an genossene Vergnügungen, Erwartung und Aufforderung zu neuen. In Villon tritt zuerst jenes Element der französischen Poesie zu Tage, welches die Fröhlichkeit gleichsam um jeden Preis zur poetischen Lebensstimmung erhebt und hervorkehrt, daß diese Fröhlichkeit im Menschen selbst liege und allstündlich genossen werden könne. So leichtfertig die Gesinnungen des Poeten erscheinen — das Naturell bleibt liebenswürdig. Das poetische Vagabundenthum nimmt sich hier zum erstenmal ohne Heuchelei und so ziemlich auch ohne Entschuldigung sein Recht; der Ton, den Villons Gedichte zuerst anschlagen, hat durch Jahrhunderte der französischen Poesie nachgehallt. Jedenfalls war er der erste, der allgemein widerklang: die Lebenskreise, die sich im Frankreich des 15. Jahrhunderts nach Sitte, Bildung, Wünschen und Wollen getrennt gegenüberstanden, fanden sich im Wohlgefallen an dieser leichten Art, das Leben zu genießen und seiner schlimmen Zufälligkeiten zu spotten, ziemlich einmüthig zusammen. So blieb Villons Lyrik lebendig und wirksam, obschon nach Clement Marots Meinung sein poetischer Stil niemals die Glätte erhalten, die nur der Aufenthalt am Hof des Königs geben kann. Villon bediente sich als echter Pariser des Dialekts seiner Stadt mit allen Eigenthümlichkeiten seiner Zeit, selbst mit den in der Zeit der englischen Herrschaft üblich gewordenen englischen Flüchen. Innerhalb dieser Voraussetzungen war seine Sprache klar und von so großer Gewandtheit als Lebendigkeit. Die ältesten Ausgaben der Villon'schen Dichtungen (ältester Druck: „Le grand testament et le petit, son codi-

cille, le jargon et ses ballades“, Paris 1489; neueste Ausgabe: „Oeuvres complètes“, herausgegeben von P. L. Jacob, Bibliophile, Paris 1854) gehören zu den frühesten Werken der Buchdruckerkunst in Frankreich; die unter König Franz I. von Clement Marot veranstaltete Herausgabe erwies, daß der bei Hoch und Niedrig beliebte Liederdichter weit ins nächste Jahrhundert hinein seine Popularität bewahrte. Erst die Wandlung der Sprache entrückte ihn einigermaßen dem Gedächtnis seiner Landsleute, denen er eine lyrische Poesie nach ihrer innersten Eigenthümlichkeit geschaffen hatte.

Unter seinen Zeitgenossen fand Villon Nebenbuhler und Nachahmer, die, wie sie die Abenteuerlichkeit seiner persönlichen Existenz nicht theilten, auch die unverwüstliche Energie und Unmittelbarkeit seiner Natur nicht besaßen. Am ehesten erreichten sie ihn in gewissen satirischen Zügen, in denen die Neigungen und Sitten der Zeit verspottet werden. In dieser Art der satirischen Poesie ragten vor allen Guillaume Coquillart und Charles de Bourdigné hervor, volksthümliche Satiriker, welche gleich Villon für ganze spätere Richtungen der französischen Poesie mustergültig wurden.

Guillaume Coquillart, 1421 zu Reims geboren und im hohen Alter erst 1510 gestorben, lebte als Kanonikus an der Kathedrale seiner Vaterstadt, scheint aber zu den zahlreichen Geistlichen seiner Zeit gehört zu haben, die sich der genauesten Kenntnis der weltlichen Zustände und Verhältnisse rühmten und bei aller geistlichen Satire ein leibliches Behagen an derselben fanden. Voll Naivität und derber Lebendigkeit stellte er das Leben seiner Zeit, die „neuen Rechte“, welche sich die Menschen derselben nahmen und gaben, in dialogisirten Gedichten dar, welche den starken Zug des Autors zur unmittelbaren dramatischen Erfassung des Lebens erweisen. Alle seine „Werke“ („Les œuvres de C.“, Paris 1532; neueste Ausgabe, Paris 1857, herausgegeben von Ch. d'Héricault) sind durch die scharfe Beobachtungsgabe und die echt französische Munterkeit ausgezeichnet, welche mit dem Lauf der Dinge und der Art der Menschen bei scheinbarem Gegensatz doch im Einklang ist. Charles de Bourdigné (Bordigné), gleich Coquillart Geistlicher, dessen Lebensumstände weniger bekannt sind als die des erstgenannten Dichters, welcher aber jedenfalls bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts (bis zur Regierungszeit König Franz' I.) thätig war, gewann seinen dichterischen

Ruhm durch die „Legende von Peter Faifeu" („Légende de Pierre Faifeux"; erster Druck Angers 1532) eine Reihe von Erzählungen und Scherzen, die man oft mit den Schwänken von Tyll Eulenspiegel verglichen hat, die aber insofern Farbe und Gepräge der Zeit des Humanismus tragen, als ihr Held sich als ein fahrender Schüler darstellt. Peter Faifeu's Streiche sind die eines lustigen Burschen, der zu drei Viertel eine gute, durstige und begehrliche Haut, zu einem Viertel ein geriebener Schelm ist. Er heirathet schließlich und stirbt an Melancholie über das Aufgeben des fröhlichen Fahrenden-Schülerlebens. Auch Bourdigné's Verse zeichnen sich durch leichten, natürlichen Ton aus und verrathen schon den Einfluß Villons.

Den stärksten und entscheidendsten Schritt zur Gewinnung einer modernen Dichtung that man während des in Rede stehenden Zeitraums auf dramatischem Gebiet. Das mittelalterliche, kirchliche Schauspiel hatte in kaum irgend einem Land in höherer Blüte gestanden als in Frankreich vom Ende des 14. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Die durch königliche Privilegien geschützte „Bruderschaft der Passion (Confrairerie de la Passion) führte neben der Passion alle erdenklichen Evangelienstücke und Heiligenlegenden in besonders prächtiger Ausstattung auf; das berühmteste aller mitteralterlichen Mysterienspiele, das „Grand mystère" des Bischofs Jean Michel mit seinen 174 Akten und 400 Mitwirkenden wurde wiederholt den staunenden Parisern vorgeführt, und die Einmischung weltlicher Elemente, scherzhafter Scenen war in den französischen Werken dieser Art von besonderer Lebendigkeit. Die Betheiligung der Universität, die Neigung des französischen Naturells zu einer gewissen Frivolität trugen in die Darstellungen der Passionsspiele groteske Possen aller Art hinein. Die Loslösung aber eines weltlichen Schauspiels aus den geistlichen Darstellungen erfolgte doch erst durch die Konkurrenz, welche der Passionsbruderschaft durch die Gesellschaft der „Clercs der Bazoche" bereitet wurde. Dieser bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts von Philipp dem Schönen privilegirte Verein von Advokaten und Advokatenschreibern hatte einige Zeit versucht, den Passionsdarstellern durch direkte Darstellung biblischer und legendarischer Stoffe zur Seite zu treten, hatte sich dann zur Aufführung von Mysterien und Allegorien gewendet, welche durch die Spitzfindigkeiten, die abstrakte und unnatürliche Redeweise der gleichzeitigen allegorisch-didak-

tischen Gedichte zu glänzen versuchten. Er wendete sich zuletzt zu eigentlichen Scherzspielen, kurzen Farcen, welche anfänglich gleichfalls noch allegorisch, bald mit keckem, zugreifendem Realismus ihre Situationen und Charaktere aus der umgebenden Wirklichkeit entlehnten.

Als der besonders charakteristische und stark nachwirkende Anfang eines eigentlichen französischen Lustspiels muß die im Jahr 1480 von den Clercs der Bazoche zum erstenmal dargestellte Farce „Pathelin" („Maitre Pierre Pathelin", älteste Drucke Lyon und Paris 1480 u. 1490; neueste Ausgabe von P. Lacroix, Paris 1859) gelten, als deren Verfasser bald Antoine de la Sale (s. oben), bald, mit größerer Wahrscheinlichkeit, der Pariser Clerc Pierre Blanchet bezeichnet wird. „Pathelin" war die kühnste Selbstverspottung seiner Erfinder und Darsteller; sie griffen voll in ihr eigenes Leben, um die Kniffe und Pfiffe der hungrigen Juristen dem Gelächter des Publikums preiszugeben. Advokat Pathelin, der in den ersten Scenen die Vorwürfe seiner Gattin über den dürftigen Zustand, in dem sich das Ehepaar befindet, anhören muß, wird durch diese Vorwürfe der Dame Guillemette angestachelt, alle seine Künste zu entfalten. Zuerst lockt er dem Nachbar Tuchhändler ein Stück Tuch ab, indem er ihm pfiffig verspricht, daheim zu bezahlen, wo ihn dann der Tuchhändler krank und scheinbar dem Tode nahe antrifft. Der Tuchhändler hat einen Schäfer Agnelet, welcher im Verdacht steht, einige Schafe gestohlen zu haben, und Pathelin ersucht, ihn vor Gericht gegen die Anklagen seines Herrn zu vertheidigen. Pathelin ertheilt ihm den Rath, auf jede Frage und Anrede nur mit „bäh, bäh" zu antworten. Von Pathelins Unverschämtheit gereizt, geräth der unglückliche Tuchhändler so in Wuth, daß er sein Tuch und seine Schafe beständig mit einander verwechselt („Revenons à ces moutons" hat sich aus „Meister Pathelin" als sprichwörtliche Redensart erhalten!) und schließlich den Richter zwingt, den Schäfer freizusprechen. Nun erst wendet sich das Blatt gegen den spitzbübischen Advokaten; Agnelet, um den Lohn für die erfolgreiche Vertheidigung gemahnt, zahlt Meister Pathelin mit seiner eigenen Münze, indem er ihm auf alle Mahnungen „bäh, bäh!" antwortet, und das Ganze schließt mit der entscheidenden Beschämung des Advokaten. „Pathelin", welcher in verschiedenen Umformungen und Modernisirungen sich 400 Jahre auf dem französischen Theater behauptete, ist ohne Zweifel unter der Masse gleichzeiti-

ger Farcen, Zwischenspiele und Fastnachtsschwänke das am geistreichsten und lebendigsten behandelte und ausgeführte Stück und trotz seiner Einfachheit kein unwürdiger Vorläufer des spätern französischen Lustspiels. Natürlich rief der Beifall, mit dem die Darstellungen in Paris überschüttet wurden, Bearbeitungen und selbständige Nachahmungen hervor. Und da gleichzeitig die humanistischen Bestrebungen auch in Frankreich den Geist der Kritik, der Satire gegen bestehende Zustände wendeten, so war der Gewinn der neuen dramatischen Form von höchster Wichtigkeit — die neuen Anschauungen gelangten fast augenblicklich und in sinnlicher, wirkungsvollster Weise zum allgemeinen Bewußtsein. Die mit „Pathelin" betretene Bahn sollte von der nachfolgenden französischen Literatur bewußt und erfolgreich weiter betreten werden.

Achtzehntes Kapitel.

Die englisch-schottische Dichtung bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Wer in gleichzeitigen, gleichartig scheinenden Thatsachen schon einen Parallelismus der Entwickelung findet, wird sich kaum versagen können, auf den Umstand hinzuweisen, daß die englische wie die italienische Literatur nach den großen Anfängen des 14. Jahrhunderts eine Periode des Stillstands oder Rückgangs im 15. Jahrhundert erlebten. Insofern es allgemeines historisches Gesetz scheint, daß dem Auftreten großer, bahnbrechender Naturen eine Zeit folgt, in welcher Talente zweiten Ranges verbreiten, was von diesen Naturen erreicht und errungen worden ist, ließe sich auch noch von einer gleichen Ursache der ähnlichen Erscheinung in Italien und England sprechen. Soweit aber in der That ein Stillstand in der Entwickelung stattfand, soweit beruhte er auf grundverschiedenen Ursachen. In Italien war es das Uebergewicht des emporwachsenden Humanismus, eine gewisse Ausschließlichkeit und Einseitigkeit der Alterthumsstudien, was den freudigen Aufschwung der Nationalliteratur eine immerhin nur kurze Periode hindurch hemmte. Im England des 15. Jahrhunderts drängte ein wilder, beständig erneuter Bürgerkrieg viele geistige Bestrebung in den Hintergrund, zertrat die Keime der neuen Bildung und ließ selbst jene reformatorischen Regungen verschwinden, die in Wiclefs Tagen bereits national gewesen waren. Den stürmisch bewegten Tagen im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, der Zeit der französischen Kämpfe und der endlichen Niederlagen, folgte der lange Thronstreit der Häuser York und Lancaster, dessen innersten Kern der englische Historiker mit den Worten bloßlegt: „Die englischen Barone hatten die Mittel eines verschwenderischen Haushalts lange aus den unterjochten Provinzen Frankreichs gezogen. Diese Hülfs-

quelle war versiegt, aber die prahlenden und üppigen Gewohnheiten, welche das Glück erzeugt hatte, wurden dennoch beibehalten, und die großen Lords, welche nicht mehr in der Lage waren, ihre Neigungen dadurch zu befriedigen, daß sie die Franzosen plünderten, begannen mit Ungestüm sich gegenseitig zu plündern." (Macaulay, History of England, London 1849, Bd. I, Kapitel 1.) Die Verwüstung an Leben und Eigenthum, die rohe Verwilderung aller, namentlich aber der herrschenden Klassen der englischen Gesellschaft, die unzweifelhaft die nächste Wirkung des Kriegs der Rothen und Weißen Rose waren, machten sich nothwendigerweise auch im geistigen und künstlerischen Leben des englischen Volks empfindlich geltend. Der Kreis derer, welche Antheil an der Dichtung nahmen, verengerte sich; den Talenten selbst, die etwa vorhanden waren, fehlte der freudige Ausblick ins Leben und die Zuversicht des Gelingens. Der Aufschwung, den die wissenschaftliche Bildung ein Menschenalter zuvor genommen, ward mehr und mehr gelähmt; der nationale Stolz, welchen die Engländer auch in diesen trübsten Zeiten ihrer Geschichte bewahrten, erschien zuletzt beinahe völlig unberechtigt. Es war demnach nur natürlich, wenn die Hauptleistungen der englischen Dichtung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf schottischem Boden gediehen und die wahrhaften Nachfolger Chaucers sich in der verachteten Dialektabzweigung des schottischen Niederlands fanden.

Doch würde jede Charakteristik dieser Zeit fehl gehen, welche nur Stillstand, nur Rückschritt im eigentlichen England annehmen wollte. Die allgemeine große Bewegung der Zeit: die Wiederaufnahme der Alterthumsstudien, das Aufleben der Wissenschaften, die Verallgemeinerung literarischer Genüsse und Eindrücke seit der Erfindung der Buchdruckerkunst wirkten spärlicher und später nach der britischen Insel hinüber, als es unter günstigeren Umständen der Fall gewesen sein müßte, aber sie wirkten dennoch. Namentlich seit mit der Besiegung König Richards III. und der Erhebung des Hauses Tudor auf den englischen Thron (1485) in England eine glücklichere und ruhigere Zeit einkehrte, vermochte man an die Ueberlieferungen und Bestrebungen vom Ende des vorigen und vom Anfang des laufenden Jahrhunderts wieder anzuknüpfen.

Der Lieblingspoet des neuen Königs Heinrich VII. war Stephan Hawes, der um 1500 noch lebte und als Valet de

Chambre des Königs aufgeführt wird, ein Schüler Lydgate's und durch diesen auch mit dem Theil der Chaucer'schen Dichtung, welcher allegorisch geblieben war und durch breite Beschreibung zu wirken versuchte, enger verknüpft. Bei Dichtern seines Schlags fragt sich in der That, ob sie ihrer Lebensanschauung, ihrer Bildung und ihren Kunstzielen nach mehr dem Mittelalter oder der werdenden Neuzeit angehören. Der Inhalt seiner Gedichte, unter denen „Der Tempel von Glas" und vor allen „Der Zeitvertreib des Vergnügens oder die Geschichte von Grandamour und der schönen Jungfrau" („The Passe tyme of pleasure", ältester Druck London 1517) das Entzücken seiner Zeitgenossen bildete, ist durchaus mittelalterlich; steife, frostige Allegorie, zwischen der sich einzelne gute, wahrhaft poetische Bilder finden, beständige Vermischung der darstellenden und der lehrhaften Aufgabe, unerquicklicher Scharfsinn in der Erfindung von Umhüllungen für abstrakte Einfälle! Die „Kenntnis der sieben Wissenschaften und des menschlichen Lebenslaufs in dieser Welt", wie der Titel rühmte, ließ sich aus der Schilderung der Erziehung eines echten Gentleman, welcher alle Vorzüge erwirbt, denen nachträglich der Minnelohn zu theil werden muß, schwerlich gewinnen. Aber dem Sinn der Zeit entsprach es, wenn der Darstellung des einfach Menschlichen, ja des Alltäglichen, wenn jeder künstlerischen Leistung ein Schein von Wissenschaftlichkeit geliehen ward. In Bezug auf Form und Sprache erwies sich „Der Zeitvertreib des Vergnügens" als moderne Dichtung, und Hawes ward daher auch von den kleineren Poeten am Ende des 15. Jahrhunderts als Meister und Muster angesehen. Unter diesen galten William Walter, Laurence Wade und Alexander Barkley, welcher letztere ein „Narrenschiff" nach dem Muster des Deutschen Sebastian Brant dichtete, dem Hof Heinrichs VII. und Heinrichs VIII. in seinen ersten Regierungsjahren als hervorragende Talente. Ihnen allen begann die Presse, die William Caxton seit 1477 in Westminster errichtet, zu gute zu kommen und veränderte Literaturzustände, vor allem eine wachsende Theilnahme der bürgerlichen Klassen zu vermitteln.

Das Verhältnis, in welchem das wiederauflebende England in eben dieser Epoche zu den Ländern des Festlands stand, prägte sich in einer Erscheinung wie der des Hofdichters Heinrichs VII. und VIII., John Skelton, ziemlich klar aus. Skelton, um 1460

in der Grafschaft Norfolk geboren, hatte die beiden Universitäten Oxford und Cambridge besucht, sich durch Uebertragung der Briefe des Cicero unter seinen Genossen ausgezeichnet, war 1491 in den geistlichen Stand getreten und hatte theils durch humoristische Predigten, theils durch seine literarischen Leistungen ein vielseitiges Interesse für sich erweckt. Er zeigte sich vorwiegend als Satiriker und Cyniker von rücksichtsloser Kühnheit, hatte aus seinen Studien des Alterthums und der Schriften zeitgenössischer Humanisten vor allem die Elemente persönlicher Lästerung, rücksichtslosen Spottes und bis zur Obscönität reichender Scheinfreiheit in seine literarischen Bestrebungen aufgenommen. Seine meisten Gedichte waren Satiren oder Schwänke, er bediente sich wechselnd der lateinischen und der englischen Sprache, der letztern mit eigenartiger, wenn schon sehr manierirter Virtuosität, und erreichte eine ungemeine Volksthümlichkeit. Alle Gönnerschaft des hohen Adels, der Hofherren und alle Beliebtheit bei den Bürgern konnte ihn freilich schließlich kaum gegen den Zorn des allmächtigen Kardinals Wolsey schützen, als er sich beigehen ließ, auch diesen mit seinen satirischen Versen anzugreifen, und noch weniger gegen die Folgen seines eigenen allzu unpriesterlichen fröhlichen Lebenswandels bewahren. Der Bischof von Norwich entsetzte Skelton wegen seiner Liebessünden der Priesterwürde. Inzwischen fuhr dieser fort, in seiner Weise literarisch thätig zu sein und in seinen verschiedenartigen „Werken" (außer alten seltenen Drucken in den „Poetical works", herausgegeben von A. Dyce, London 1843) sich seiner Natur zu überlassen. So unbedingt Skelton der Zeit nach in die Tage der Hochrenaissance hinüberragte, so gehörte er seinem Wesen und seiner Geistesrichtung nach ganz entschieden unter die volksthümlichen Vertreter der Frührenaissance und der in ihr vorwaltenden Neigung zur Satire, zur zügellosen Lebendigkeit. Seine Elegien, Moralitäten und Oden enthüllen viel weniger den Kern seiner Natur als seine derben Späße und giftigen Spottgedichte. Zu den Repräsentanten der eigentlichen Alterthumsstudien (unter denen seit dem Anfang der Regierung Heinrichs VIII. Thomas Morus und Johann Colet hervorzuragen begannen) hatte er, trotzdem er der Lehrer des jungen Königs gewesen war, und obschon ihn Erasmus von Rotterdam bei seinem Besuch in England als den „Entzünder britannischer Wissenschaft" feierte, keine engeren

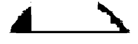
Beziehungen. Skelton starb (1529), ehe die große Wandlung des englischen Lebens mit der willkürlichen Reformation Heinrichs VIII. eintrat, der er seinem ganzen Naturell nach weder Begeisterung noch Opposition entgegengebracht haben würde.

Skelton gehörte zu den ältesten, namhaft gemachten Dichtern, die Antheil an der allmählichen Entstehung der englischen volksthümlichen Bühne des 16. Jahrhunderts hatten. Wie die Anfänge gewisser Ströme sich zuletzt in einem Gewirr von kleinen, schwer bestimmbaren Quellen und Rinnsalen verlieren, so verhält es sich mit der Geschichte der neuern Dramatik. Während es unzweifelhaft ist, daß durch das ganze 15. Jahrhundert die geistlichen Spiele völlig mittelalterlichen Gehalts fortdauerten, während auch die „Moralitäten" nur einen Schritt nach vorwärts bedeuteten und des eigentlichen Kerns der neuern Dichtung: realen und individuellen Lebens, entbehrten, während auch die aufkommenden und bei festlichen Anlässen beliebt werdenden „Zwischenspiele" (Interludes) zum guten Theil noch Allegorien, Vorführung aller erdenklichen personificirten Eigenschaften und abstrakten Begriffe waren, bereitete sich doch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Wandlung vor. Einestheils wurden in die Moralitäten und Zwischenspiele schon einzelne realistische Gestalten eingeführt; anderntheils verwandelten sich die üblichen Darstellungen, namentlich des Teufels und aller Laster, bereits in feststehende, mit annähernd individuellen Zügen ausgerüstete Figuren. Hinzu kam, daß sich in eben diesem Zeitraum eine selbständige Darstellungskunst entwickelte; besondere Interludesspieler werden im Dienst einzelner hoher Herren erwähnt, Richard III. hielt als Herzog von Gloucester eine eigene Truppe von Komödianten. Mit einem Wort, die späteren Entwickelungen des englischen Drama's und der Bühne weisen überall auf die rohen und dürftigen Anfänge der Zeit der ersten Tudors zurück. Wie wir von Skelton wissen, daß er als Verfasser von „Moralitäten" (eine Moral: „Prachtliebe", ist von ihm erhalten) und „Zwischenspielen" (in einem derselben: „Der Nekromant", tritt neben dem Geiz, der Simonia und dem Teufel ein leibhaftiger Notar als Schreiber bei einer Rechtsprechung des höllischen Feindes auf!) seine Zeitgenossen ergötzte, so dürfen wir das gleiche von zahlreichen namhaften und ungenannten Schriftstellern am Ende des 15. Jahrhunderts annehmen. Nur wurde — wie noch drei Menschenalter später — die Drucker-

presse gerade für die dramatische, lebendig dargestellte Dichtung noch wenig in Anspruch genommen.

Die gleichzeitige schottische Dichtung überragte die englische um ein beträchtliches an unmittelbarer Frische, an Lebendigkeit und an Wirkung auf weite Kreise. Wie wenig Schottland auch im 15. Jahrhundert ein Land des Friedens und ruhigen Behagens war: im Vergleich mit dem England der Bürgerkriege erfreute es sich glücklicherer Zustände. Das 15. Jahrhundert war für Schottland die Zeit eines großen Aufschwungs der nationalen Bildung, als dessen Hauptresultat die Gründung der Universitäten Glasgow und Aberdeen angesehen werden muß. Im Zusammenhang mit diesem Aufschwung stand die wachsende Zahl der literarischen Versuche, der wahrhaft poetischen Leistungen.

Robert Henryson gehörte zu denjenigen Schotten, welche sich wie König Jakob I. an das Muster Chaucers anschlossen. Wir wissen über die Lebensumstände dieses Dichters nur, daß er Benediktiner und Lehrer zu Dumferline war und im Anfang des 16. Jahrhunderts (um 1508) starb. Neben Fabeln und Balladen schrieb er das erzählende Gedicht: „Das Testament der schönen Creseide" („Testament of fair Creseide", Edinburg 1593), welches eine Art Fortsetzung zu Chaucers „Troilus und Cressida" bildete und sich durch seine anschauliche Bilderfülle und die Gewandtheit der Form unter den Schöpfungen des 15. Jahrhunderts entschieden auszeichnet. Weit übertroffen wurden Henrysons Leistungen von demjenigen Dichter, welchen noch Walter Scott den ersten Schottlands nannte, von William Dunbar, dessen bewegtes Leben hauptsächlich in die Zeit Jakobs III. von Schottland fiel. Geboren um 1460 (65?) zu Scalton in Lothian, trat Dunbar nach beendigten Studien in St. Andrews in seiner Jugend in den Franciskanerorden und durchzog als Bettelmönch Schottland, England und das nördliche Frankreich. Er genoß als Dichter schon Ruf, als er 1503 zur Hochzeit des Königs Jakobs IV. mit der englischen Prinzessin Margarethe die vielberühmte Hochzeitsallegorie: „Die Distel und die Rose" („The Thistle and the Rose") verfaßte, unter den zahllosen allegorischen Gedichten der Zeit ohne Zweifel das frischeste, bewegteste, farbenprächtigste und lyrisch stimmungsvollste. Er erwarb damit die dauernde Gunst des Königs, der ihn schon vorher (seit 1491) beachtet hatte, ihn zu persönlichen Aufträgen und einzelnen Gesandtschaftsreisen verwendete



und immer ehrte. Dunbar nahm diese Existenz in der Nähe des Hofs mit getheilter Empfindung auf, er gedachte einmal mit Schauder und Spott seiner Fahrten als Bettelmönch und empfand ein nächstes Mal geheime Sehnsucht nach der goldenen Unabhängigkeit jener Tage. Er überlebte den Fall seines königlichen Gönners in der unglücklichen Schlacht von Flodden (1513) um mehrere Jahre und starb wahrscheinlich 1520. Von seinen größeren Gedichten waren außer der eben erwähnten Hochzeitsallegorie bei seinen Lebzeiten auch die Allegorie: „Die goldene Tartsche" („The golden terge", erster Druck 1508) und „Der Tanz der sieben Todsünden vor Satan" („The dance of the seven deadly sins through hell") sowie zahlreiche lyrische und humoristische Gedichte dem Kreis seiner Verehrer bekannt, versanken aber bald nach Dunbars Tod in Vergessenheit, der sie erst in unserem Jahrhundert zu voller Würdigung wieder entstiegen („The works of William Dunbar", herausgegeben von David Laing, Edinburg 1834). In Dunbar mischte sich der Geschmack seiner Zeit an der unpoetischen Allegorie und das Behagen eines kräftigen Dichters an den reichen Erscheinungen des Lebens in ganz eigenartiger Weise. Seine Allegorien, stellenweise überladen, spitzfindig wie die mittelalterlichen Produkte dieser Art, zeigen sich an anderen Stellen von einem so energischen Leben, einer so unmittelbaren Frische anschaulicher Schilderung, einem so warmen Gefühl in Haß und Liebe erfüllt, daß man den allegorischen Endzweck, zu dem alle diese wahrhaft poetischen Momente aufgeboten worden sind, vergessen kann. Die Schilderung des Maimorgens in der Einleitung zu „Rose und Distel", die halb zornige, halb humoristische Verdammung der schottischen Hochländer am Schluß des „Tanzes der sieben Todsünden" sind in ihrer Art so unübertrefflich lebendig und meisterhaft als die einzelnen Gedichte, in denen der Poet unmittelbar und unbefangen Leid und Freud seines Innern enthüllt oder die derben, fast frechen Schwänke, in denen er (wie im Gedicht „Zwei Ehefrauen und eine Wittwe") dem Genius seiner Tage sein Opfer bringt. Auch William Dunbar ist ein sprechender Beweis dafür, wie wunderlich auf der Schwelle zur Neuzeit die geistigen Kräfte, die Lebensanschauungen in der einzelnen Begabung, wie in großen und weiten Lebenskreisen, mit einander rangen.

Neunzehntes Kapitel

Deutschland und die deutsche Kultur im 15. Jahrhundert.

Während Italien sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts zum Hauptsitz einer völlig modernen Kultur erhob, während in Frankreich und England hervorragende und wichtige Anfänge einer solchen vorhanden und im politischen Leben dieser Länder klar ausgeprägt waren, bot Deutschland in eben diesem Zeitraum das eigenthümliche Bild eines Landes, welches in allen äußeren Zuständen noch völlig, beinahe dürfte man sagen hoffnungslos, mittelalterlich erschien, indeß dennoch in den Tiefen seines Volkslebens ein gewaltig gährender, drängender und umgestaltender Geist sich regte. Die außerordentliche, fast unübersehbare Mannigfaltigkeit der deutschen Verhältnisse ließ im Verlauf und besonders in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts diesen Geist bald selbständig und in völlig neuen Lebenserscheinungen zu Tage treten, öfter aber denselben ein Bündnis eingehen mit Elementen und geistigen Richtungen, die aus dem Mittelalter überkommen waren. Nirgends rangen die Ueberzeugung und das tiefste Bedürfnis der „Reformation an Haupt und Gliedern", der weltvergessende, opferfreudige Ernst der Zukunft zugewandter geistiger Bestrebungen so hart und schwer mit den überlieferten Formen des Staats und der Gesellschaft, mit allen Traditionen der Individuen als gerade in Deutschland. Nirgend war eine gleiche Widerstandsfähigkeit der mittelalterlichen Zustände vorhanden als auf dem Boden des Heiligen römischen Reichs deutscher Nation. Nirgend aber begünstigte anderseits die Existenz von tausenden unabhängiger, eigenartiger Gewalten und Korporationen die freie Entfaltung abweichender Bestrebungen, Richtungen und Meinungen besser als in Deutschland.

Noch war die äußere Gestaltung des Reichs die alte, der



deutsche König und römische Kaiser der Ueberlieferung und Vorstellung nach der erste aller Herrscher und der weltliche Oberhirt der gesammten Christenheit. Aber seit dem Fall der Staufer und den trostlosen Tagen des Interregnums waren sechs Menschenalter hingegangen, welche eine beständige Verminderung der kaiserlichen Macht und Herrschgewalt gebracht und selbst den ideellen Anspruch des Kaiserthums tief herabgedrückt hatten. An die Erscheinung und das erste Auftreten beinahe aller neuen Kaiser knüpften sich Hoffnungen auf Wiederherstellung der alten Reichsherrlichkeit, die ebenso regelmäßig enttäuscht wurden, mindestens aber erwiesen, daß der Gedanke des mächtig waltenden Kaiserthums und des Reichs in den Massen des deutschen Volks fortlebte und zäh festgehalten wurde. Das noch lebendige, immer und immer wieder in der Phantasie des Volks erstehende Kaiserideal war beim Verlust fast aller Machtmittel, aller Einkünfte des Reichs nicht ohne Bedeutung und hätte von einem nur irgend bedeutenden Träger der deutschen Krone wahrhaft genutzt werden können. Das Verhängnis wollte, daß gerade in der letzten Zeit, wo die Sehnsucht nach einer starken kaiserlichen Gewalt entscheidende Folgen haben konnte, zur Zeit des letzten großen Städtekriegs, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, das lange ruhmlose Regiment Kaiser Friedrichs III. begonnen hatte, während dessen die Kraft der Nation sich in unfruchtbaren, zum Theil unseligen Kämpfen aufrieb, der Rest des kaiserlichen Ansehens von Jahr zu Jahr zusammenschmolz. Als mit Friedrichs Sohn, Maximilian I., ein thatkräftigerer, von höherem Selbstgefühl erfüllter Fürst den deutschen Thron bestieg, war es bereits zu spät, den begonnenen Auflösungsproceß des Reichs noch rückgängig zu machen. Die ganze deutsche Geschichte des 15. und selbst noch der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zeigt gleichwohl ein heftiges Ringen der Elemente, welche die kaiserliche Gewalt stärken, dem Reich neues Leben einhauchen und alle seine Institutionen nach dem veränderten Bedürfnis der Zeiten neuzugestalten strebten, und derer, welche bewußt und unbewußt den großen Zersetzungsproceß des alten Reichs fördern halfen.

Freilich, wo auch die Erneuerung des deutschen Reichs angefaßt werden mochte, überall stieß sie auf Mächte, die sich im Verlauf der langen Zerrüttung herausgebildet hatten und in einem allgemeinen Gedanken kaum mehr zu versöhnen waren.

Die Interessen der weltlichen und geistlichen Territorialherren, der kleineren Reichsfreien und der Ritterschaft, der Reichs- und der Landstädte, der hörigen und der noch freien Bauernschaften waren in allen Theilen des Reichs in einen hoffnungslosen Widerstreit gerathen und wollten doch sämmtlich von der kaiserlichen Gewalt geschirmt, aber niemals beschränkt werden. Kein Kaiser hatte die Kraft und geniale Einsicht, sich ausschließlich und in dauernder Festigkeit für einen Bund mit bestimmten Gewalten, für eine Richtung zu entscheiden — umgekehrt aber würde die Zerklüftung und die gegenseitige Eifersucht der einzelnen Landherren, Ritterschaften oder Städte den Erfolg solchen Bündnisses und solcher Politik von vornherein in Frage gestellt haben.

Lange Zeit hindurch hatte es geschienen, als ob das deutsche Königthum im Bündnis mit den mächtig emporstrebenden reichen und zur Zeit noch waffenfreudigen Städten zu einer neuen Bedeutung und Geltung gelangen könne. Verdankte das französische und englische Königthum seine neue Machtstellung wesentlich dem Bund mit den bürgerlichen Elementen, hatte das Bürgerthum an der allmählichen Umgestaltung des mittelalterlichen Lebens in diesen Ländern einen entscheidenden Antheil, und war es geradezu herrschend und allein ausschlaggebend in Italien — so bildete auch in Deutschland während des 14. und 15. Jahrhunderts die Entwickelung der Städte, namentlich der rechtlich oder thatsächlich reichsfreien Gemeinwesen, einen der wichtigsten Faktoren des Lebens der Nation. Die Reichsstädte waren in gewissem Sinn die Träger und Bewahrer des Reichsgedankens und gleich der reichsunmittelbaren Ritterschaft gezwungen, gegenüber der wachsenden Macht des deutschen Fürstenthums an der obersten Reichsgewalt festzuhalten. Je weniger aber diese in der Lage war, die Städte zu schirmen, ihnen in ihren großen und gewaltigen Kämpfen mit den ihre Unabhängigkeit bedrohenden Landesfürsten und dem Adel beizuspringen, Kämpfen, die sich bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts hinzogen, um so mehr ward die Kraft der Städte nutzlos verbraucht, von einem einheitlichen Ziel abgelenkt, um so zweideutiger gestaltete sich auch die Lage des deutschen Bürgerthums und half den ungeheuren Wirrwarr des deutschen Reichs noch vermehren. Die Kämpfe zwischen den aristokratischen und demokratischen Volksgruppen, den „Geschlechtern“ und „Zünften“, in beinahe allen größeren Reichsstädten des deutschen Sü-

dens, Westens und Nordens, die Versuche der meisten deutschen Fürsten des Jahrhunderts, ihre Landstädte, namentlich ihre Residenzen, neben den stolzen und reichen Reichsstädten emporzubringen, die beginnende Unterwerfung einzelner, seither in voller Unabhängigkeit dastehender Städte durch fürstliche Gewalt trugen im Verein mit den Opfern und Niederlagen der großen Städtekriege wesentlich zur Zerklüftung und Zersplitterung auch der bürgerlichen Interessen bei, welche sonst durch das ganze Reich einheitliche hätten sein müssen. Es war nach einer Reihe vergeblicher Kämpfe den Städten nicht gegönnt, in einem mächtigen Bündnis über alle ihnen entgegenstehenden politischen Elemente zu siegen, ja sie hatten, so mächtig sie einzeln und im Einzelfall noch waren, die Kraft verloren, eine gemeinsame Politik zu verfolgen und von sich aus die Reform des Reichs zu erzwingen. Auch läßt sich nicht einmal behaupten, daß der Sieg einer solchen Politik Deutschland und der Kulturentwickelung des deutschen Volks in allem Betracht zu gute gekommen wäre. Ein so eigenartiges, kraftvolles und bedeutendes Leben in den deutschen Reichsstädten während des 15. und noch während des 16. Jahrhunderts sich auch entwickelt hatte, die Nation hätte bei der Alleinherrschaft dieses Lebens offenbare Verluste erlitten. Nach oben und unten hatte sich das deutsche Bürgerthum jener Zeit (freilich ebensoviel von der Noth gedrängt als aus eigenem innern Antrieb) zu kastenmäßig abgeschlossen. Es war in Deutschland weder gelungen, unter dem Schutz der Krone eine freie Verbindung zwischen den herrschenden Ständen des Mittelalters und dem aufstrebenden Bürgerthum wie in England und beziehungsweise selbst in Frankreich herzustellen, noch hatten die deutschen Städte in der Weise alle Kraft, Intelligenz, alle Begabung und eigenartige Tüchtigkeit des ganzen Volks in sich aufgenommen, wie dies in Italien geschehen war. Die aus dem Mittelalter herüberwährende scharfe Trennung und Gegensätzlichkeit der Stände und ihrer Interessen hatte im Deutschland des 15. Jahrhunderts eher zu- als abgenommen. Die geträumte Erneuerung, die tausendfach ersehnte Reform des Reichs scheiterte in erster Instanz an der unversöhnlichen Feindschaft zwischen der Reichsritterschaft und den Reichsstädten. Die Städte setzten ihr berechtigtes Selbstbewußtsein, ihre Tradition und den Geist schroffster mittelalterlicher Standes- und Korporationssonderung ein, und selbst das geistige Leben, das sich in ihnen

entwickelte, vermochte zwar auf die übrigen Theile des deutschen Volks unmittelbar und mittelbar zurückzuwirken, aber wenig von außen her in sich aufzunehmen. Wie die Städte gegen Wald und Feld mit ihren hohen Mauern abgeschlossen waren, so schloß sich das gesammte städtische Leben gegen die Einwirkungen der außerstädtischen Kreise und Klassen zumeist ab. — Wie aber in der städtischen Baukunst, die um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts herrschte, vorwiegend die Formen der Spätgothik herrschten und doch in den Bauanlagen und der Ornamentik die Bedürfnisse einer veränderten Zeit und spärliche Einflüsse der anderwärts bereits siegenden Renaissance sich geltend machten, so unterlag freilich auch oft das städtische Leben, gerade wo man am strengsten an der mittelalterlichen Ueberlieferung festzuhalten meinte, den offenen und geheimen Einwirkungen einer veränderten Lage. Im Gegensatz zu Italien, wo das Neue mit Zuversicht, ja mit Begier und Leidenschaft ergriffen wurde, blieb die Gewöhnung an das Alte, Ueberlieferte, an Brauch und Herkommen im deutschen Leben herrschend, und selbst wo man von neuen Idealen erfüllt war, liebte man sie mit alten Namen zu taufen. Dieser eigenste Zug des deutschen Wesens, der bis tief in das Reformationsjahrhundert hinein fortwirkte, schloß die eifervolle, selbstvergessene Hingabe an völlig neue, an die kühnsten Bestrebungen nicht aus.

Mit tausendfältigen Erscheinungen, widerspruchsvoll und wirr, stellt sich das deutsche Leben des 15. Jahrhunderts vor unsere Augen. Noch ging beinahe überall das individuelle Dasein in dem allgemeinen auf, wenige Gestalten erhoben sich kennbar und in ihrem Wesen durchaus eigenthümlich aus der Masse. Noch gehörte äußerlich in Lebenssitte und Lebenshaltung jeder dem Kreis an, in den ihn der Zufall der Geburt gestellt; individuelle Selbstbestimmung und eigenste Bildung schienen auf deutschem Boden wenig zu gedeihen. Und doch entging schärferen Augen nicht, wie wenig diese weltlichen Fürsten, die ihre Reichslehen in geschlossene, selbständige Staaten verwandelten und eine bewußte Staatskunst entwickelten, den mittelalterlichen „Rittern“ glichen, als welche sie sich persönlich noch immer darzustellen liebten, wie getrennt die Edelleute, die als Räthe und Hofleute im unmittelbaren Dienste der Landesfürsten wirkten, von den bloßen Vasallen oder gar den freien und noch immer fehdelustigen Reichsrittern standen, wie sehr die großen

Augsburger, Ulmer und Memminger Geldfürsten, deren Häuser am Ausgang dieses Zeitraums emporkamen, sich von den eigentlich reichsstädtischen Bürgern unterschieden, wie eigenartige und wenigstens im alten Sinn unkirchliche Gestalten unter dem Klerus emporwuchsen. Aber zum allgemeinen Bewußtsein vermochte dieser Umschwung um so weniger zu kommen, als auch er nur vereinzelt, zerstreut und gleichsam landschaftlich auftaucht. Der reichere Süden und Westen des Reichs hatte einen Vorsprung vor dem Norden und Osten, die modernen Lebenserscheinungen waren an weltlichen Fürstenhöfen und in den großen Reichsstädten häufiger als in den geistlichen Territorien und den kleineren Städten. Aus den Klagen, welche gegen das Ende des 15. Jahrhunderts lauter und lauter ertönten, und in welche die reformlustigen Naturen gelegentlich am lautesten einstimmten, läßt sich entnehmen, in wie heftigen Kampf die neuen Lebenselemente und neuen Bildungsrichtungen mit den festen Ordnungen, den ehrwürdigen Satzungen des mittelalterlichen deutschen Lebens geriethen. Selbst der Landfriede, den Kaiser Maximilian unter harten Kämpfen und Opfern auf dem Wormser Reichstag von 1495 errichtete, ward von dem rauf- und beutelustigen reichsfreien Adel als eine klägliche Beschränkung altgermanischer Freiheit empfunden. In den Städten erwuchsen hundertfach neue Beschäftigungen, Berufsarten und Kunstfertigkeiten, die sich in den Zwang und die Schranken der altüberlieferten Zunfteinrichtungen nur schwer und zum Theil gar nicht einfügen ließen. Die altgültigen Gerichte und Rechtsordnungen wurden Schritt für Schritt von dem neu auflebenden römischen Recht der gelehrten Juristen verdrängt. Ueber alles das ertönten zürnende und verwünschende Stimmen, welche den Zusammenbruch des Reichs wie des Volks prophezeiten. Erst gegen den Ausgang des Jahrhunderts gewannen einzelne humanistisch gebildete, vom Zug der Zeit unwiderstehlich ergriffene Naturen die Freudigkeit und den Muth, die Zeit des Umschwungs und der Umbildung alles Alten auch hoffnungsreich anzusehen und freudig zu preisen.

Selbst als dies der Fall war, als sich endlich ein neues Lebensgefühl bestimmter und zuversichtlicher zu äußern anfing, bot Deutschland in Schlössern, Burgen, Städten und Weilern noch immer die Bilder des Mittelalters. Das Leben des Alltags, Sitten, Trachten, Arbeit und Genuß trugen ein Gepräge, welches

mit der geistigen Anschauung und der emporwachsenden Bildung vielfach nicht harmonirte. Zu den zahllosen Widersprüchen und Zerklüftungen, die von altersher überkommen waren, gesellte sich noch dieser neue hinzu, und die neue Zeit war schon weit vorgerückt, als endlich ein Ausgleich des äußerlichen und des geistigen Daseins begann. Die überlieferte Gewohnheit und die riesige Lebenskraft der Deutschen dieser Jahrhunderte ließen Mißempfindungen hierbei nur vereinzelt aufkommen. Und die ganze Vorstellung vom deutschen Leben würde eine irrige sein, wenn man eben diese unverwüstliche Lebenskraft der Nation wie der Einzelnen nicht oder zu gering in Anschlag bringen wollte. In dieser Lebenskraft, die sich auf allen Gebieten des Daseins bewährte, lag das Geheimnis, daß das deutsche Volk trotz seiner wirren politischen Zustände, trotz tausendfacher Hemmnisse in dieser gährenden Zeit wuchs, gedieh, mächtig und stattlich erschien, anderen Völkern Ehrfurcht gebot und in sich selbst immer wieder eine feste Zuversicht, ein siegreiches Vertrauen fand. Jede Lebensgeschichte jener Zeit stellt uns die Stärke, die Ausdauer, dazu die schlichte Einfachheit dieser gewaltigen Lebenskraft vor Augen. Wie viel Antheil an der mächtigen Kraft des Leistens wie des Duldens die mittelalterlichen Ueberlieferungen und Empfindungen des Volks, die Lebensordnungen der alten Zeit, wie viel die Wirkungen der neuen Lebensmächte hatten, wird immer streitig bleiben. Gewiß ist, daß die Unverwüstlichkeit kernhafter und trotziger Geschlechter sich auch in den literarischen Produkten des 15. Jahrhunderts spiegelt, gleichviel ob die Aera dieser Schöpfungen dem Mittelalter oder der neuen Welt entstammt.

Im großen und ganzen muß die deutsche Literatur des 15. Jahrhunderts noch zur mittelalterlichen gerechnet werden, weil sie von den Idealen des Mittelalters, allerdings denen des ausklingenden, absterbenden, vorwiegend beherrscht wird. Noch immer blieb sie vorwaltend Standespoesie und theilte sich in eine ritterliche und bürgerliche Dichtung, wenn schon die charakteristische Nüchternheit der letztern eine allmähliche Rückwirkung auf die ritterliche Poesie gewann, hinter der kein ritterlich-höfisches Publikum mehr stand. Das Gesammtbild der deutschen Literatur dieses ganzen Zeitraums weist noch wenige hervorragende Gestalten, aber eine Fülle namenloser und solcher Leistungen auf, deren Verfasser genannt sind, ohne daß wir mehr von ihnen wüßten, als den Namen. Das Literaturbild entspricht

durchaus dem Gesammtkulturbild; in der Fülle gleichartiger und beinahe gleichwerthiger Erscheinungen handelt es sich vielmehr darum, Grundrichtungen zu unterscheiden, als poetische Charaktere und Individualitäten zu schildern. Trotz ihrer Mannigfaltigkeit leidet die deutsche Literatur des 15. Jahrhunderts, was die selbständige Empfindung und Durchbildung ihrer Träger anlangt, keinen Vergleich mit der gleichzeitigen italienischen.

Gleichwohl war es Deutschland beschieden, in eben diesem Zeitraum durch eine technische Erfindung entscheidend in den Gang aller Literaturen und in die ganze Bildung der Neuzeit einzugreifen. Wie hoch man die Anfänge allgemeinern literarischen Interesses anschlagen mag, welche vor der Erfindung des Buchdrucks vorhanden waren, seinen eigentlichen Aufschwung und seine allgemeine Ausbreitung erlangte dasselbe erst mit der Kunst Gutenbergs. Alles was sich an die Erfindung der Buchdruckerkunst schloß und in ihrem Gefolge auftrat, gehört ganz und durchaus der Neuzeit an; der Bücherdruck wirkte in seiner ersten Periode sogar in gewissem Sinn stärker auf das Bildungsleben der Nation, als in späteren Tagen. Die Erfindung des Mainzer Patriciers war eine von jenen großen historischen Thaten, über deren Folge und Tragweite der Thäter selbst im Unklaren bleibt — sie hatte wie alle Erfindungen ihre Vorläufer und ihre gleichzeitigen Versuche gehabt, so daß es in späterer Zeit möglich wurde, die Ruhmesansprüche Gutenbergs zu bestreiten. Gleichwohl empfand man bald genug die umwälzende Macht der neuen „Kunst", welche ihrer ganzen Eigenthümlichkeit nach durchaus nicht in den Rahmen des mittelalterlichen Zunftwesens eingefügt werden konnte. Unter den deutschen Humanisten am Ausgang des 15. Jahrhunderts fanden sich begeisterte Lobredner des Bücherdrucks. „Auf keine Erfindung oder Geistesfrucht", ruft Jakob Wimpheling enthusiastisch aus, „können wir Deutsche so stolz sein, als auf die des Bücherdrucks, die uns zu neuen geistigen Trägern der Lehren des Christenthums, aller göttlichen und irdischen Wissenschaft und dadurch zu Wohlthätern der ganzen Menschheit erhoben hat. Welch ein anderes Leben regt sich jetzt in allen Klassen des Volks, und wer wollte nicht dankbar der ersten Begründer und Förderer dieser Kunst gedenken, auch wenn er sie nicht, wie dies bei uns und unseren Lehrern der Fall, persönlich gekannt und mit ihnen ver-

kehrt hat". Binnen eines kurzen Zeitraums hatte sich die Buchdruckerkunst von ihrer Wiege Mainz aus über das gesammte deutsche Reich und zugleich durch deutsche Drucker nach Italien und Frankreich verbreitet. Presse auf Presse erhob sich namentlich in den Reichsstädten des Südens, in Augsburg, Basel, Ulm, Straßburg, Nürnberg. Erstaunlicher als die rasche Verbreitung der neuen Erfindung war ihre Benutzung, die klar erwies, welch einem Bedürfnis sie begegnete, wie ungeheuer die geistige Gährung, die Sehnsucht weiter Kreise, ja großer Massen nach geistiger Belebung und Bildung war. Wenn bis zum Jahr 1500 mindestens 30,000 verschiedene Werke vom leichten Bogen bis zum schweren Folianten gedruckt wurden, so läßt sich leicht ermessen, daß die Wirkungen des Bücherdrucks vom ersten Tag an gewaltige und tiefgehende gewesen sein müssen.

Die neuen Pressen sandten geistliche und profane, gelehrte und ungelehrte Schriftwerke aller Art in die Welt. Zunächst überwog die geistliche Literatur und gab hinreichend kund, daß nicht nur für das Bedürfnis eines nach Zahl, Bedeutung und Einfluß gewaltigen Klerus zu sorgen sei, sondern daß in den Massen des deutschen Volks die geistlichen Bedürfnisse und Richtungen des Mittelalters in ganz anderem Sinn noch lebendig und wirksam waren, als in Italien. Wie Deutschland in seiner politischen Verfassung die Verhältnisse des Mittelalters wenigstens dem Schein und dem Namen nach bewahrt hatte, war es auch noch das eigentliche Land des mittelalterlichen Kirchenthums. Die päpstliche Autorität war zu Zeiten stärker erschüttert gewesen, als die Autorität der deutschen Hierarchie. In keinem andern europäischen Land hatte die Geistlichkeit eine gleich mächtige Stellung bewahrt, als in Deutschland. Die größte Zahl der Bischöfe waren Landesherren, mit mehr oder minder umfangreichem Gebiet ausgestattet; drei Erzbischöfe saßen unter den Kurfürsten des heiligen Reichs, eine ganze Reihe von Aebten, Pröbsten und Aebtissinnen großer Klöster zählte zu den Reichsfürsten; die Zahl der geistlichen Stiftungen und Korporationen ging ins Unübersehbare: auf deutschem Boden allein hatte einer der in den Kreuzzügen gegründeten Ritterorden, der der Deutschherren, trotzdem im 15. Jahrhundert seine größte Macht gebrochen ward, die Herrschaft über ein ganzes Land behauptet. Mehr noch als in irgend einem andern wirklichen Kulturstaat lag auch um die Mitte und am Ausgang des 15. Jahrhunderts der größte Theil aller Bil-

bungsmittel, aller Erziehung und geistigen Erhebung des deutschen Volks in den Händen der Geistlichkeit. Deutschland war, wie es die Satiriker eben dieser Zeit bitter genug ausdrücken, das „gelobte Land der Pfaffheit"; zehntausenden von Klerikern, Priestern und Mönchen aller Art hatte deutsche Frömmigkeit ein zumeist behagliches und vergnügliches Dasein geschaffen. Die ganze Sinnesweise des deutschen Volks während dieses Zeitraums unterschied sich bemerkenswerth von der des italienischen. Wußte man auch im einzelnen (namentlich in den Reichsstädten) die vielversuchten Uebergriffe des Klerus abzuwehren, ergoß man sich gelegentlich, wie es die italienische weltliche Bildung dieser Zeit durchgehends that, in Spott und Hohn über die Laster und die Anmaßung, in Schmähung über die Herrschsucht der Geistlichkeit, so kam man niemals zu der Gleichgültigkeit, die in den romanischen Ländern seit dem großen Schisma des 14. Jahrhunderts immer erkennbarer hervortrat. Der Ernst, die „barbarische Schwerfälligkeit" der Deutschen, wie italienische Humanisten spotteten, der konservative Zug in der ganzen Nation hatten eine gänzliche Abkehr von der Kirche selbst in ihrem Verfall und ihren Mißbräuchen unmöglich gemacht. Auf deutschem Boden waren die großen Koncilien von Kostnitz und Basel abgehalten worden, welche den ernsten Versuch zu einer Gesammtreform der Kirche der Christenheit, zu einer Beschränkung der päpstlichen Allgewalt gemacht hatten. In Deutschland namentlich zitterten die großen Kämpfe, die das Baseler Koncil bis zu seiner Auflösung bestanden hatte, in den Geistern und Gemüthern während des ganzen 15. Jahrhunderts nach. Wenigstens ein großer Theil des Klerus war damals nach dem Sinn der Nation aufgetreten. Die unbedingten Anhänger des päpstlichen Stuhls in Deutschland witterten überall bald hussitische, bald wiclefitische Ketzerei. Unleugbar wirkten auch die kirchlichen Bewegungen von Böhmen und England herüber; im großen und ganzen aber blieb während des 15. Jahrhunderts kein anderes Volk dem mittelalterlichen Ideal der einen alleinseligmachenden christlichen Kirche treuer als das deutsche. Je weniger man an Abfall von der Kirche dachte oder auch nur gleichgültig zu werden vermochte, um so empfindlicher war man den ungeheuren Schäden und Mißbräuchen des geistlichen Wesens gegenüber, um so stärker wuchs das Verlangen nach einer Umbildung, vor allem nach einer Umstimmung aller verhärteten

und verweltlichten Gemüther. Aus dem derben, ja harten Realismus, mit welchem der Lauf der Welt im allgemeinen angeschaut ward, brach doch die tiefe Innerlichkeit der deutschen Natur, die unbefriedigte Sehnsucht des Gemüths hervor, gab sich in tausend Zeichen kund und beherrschte bis zu einem gewissen Punkte das ganze geistige Leben der Nation. Ohne Zweifel kam ein großer Theil des deutschen Klerus diesem innersten geistlichen Bedürfnis des Volks entgegen und arbeitete gegen die Verweltlichung, die Hoffart und die pflichtlose Ausbeutung, deren sich die Kirche schuldig machte, mit entschiedenem Eifer. Von den Reformversuchen des Kardinals Nikolaus von Cues bis zu den Anstrengungen der Brüder vom gemeinsamen Leben in West- und Niederdeutschland, wurden zahlreiche Anläufe zur Reform des kirchlichen Lebens, zur Erweckung eines neuen religiösen Lebens unternommen. Im einzelnen waren sie erfolgreich und segenbringend, im ganzen vermochten sie die bestehenden Mißverhältnisse nicht umzubilden und vergrößerten nur die erwachte Unzufriedenheit in den verschiedensten Kreisen. Bereits begannen die Gegner des herrschenden Zustandes die religiöse Sinnesweise der Deutschen als die Ursache der unerträglichen Mißbräuche zu schelten und anzuklagen. Wenn Heinrich Bebel in seinem „Triumph der Venus“ zürnend ausrief: „Wahrlich, Deutschland verschleudert thöricht genug aus zu großer Frömmigkeit seine Kräfte“, so gab er damit der geheimen Empfindung von Tausenden Ausdruck. Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, daß der erwachte Reformdrang des 15. Jahrhunderts im allgemeinen auf nichts anderes ausging, als auf eine völlige Aufrechterhaltung der bestehenden Zustände, die man einer innern Reinigung, einer Klärung und Hebung für fähig erachtete. Die ersten Zuckungen der nachfolgenden großen Umwälzung zeigten sich regelmäßig da, wo man in armseliger Verstocktheit die Mißbräuche leugnete oder wo die Versuche zu ihrer wahrhaften Abstellung als Auflehnungen gegen die Ordnungen Gottes und des kirchlichen Reichs geahndet wurden. Die Schicksale des Johann von Wesel dürften als eine frühe Beantwortung der Frage angesehen werden, ob der Reformdrang, der im deutschen Volk wach geworden, ob die große Reformation an Haupt und Gliedern mit dem Fortbestehen der ganzen kirchlichen Organisation und mit der unabänderlichen Richtung der päpstlichen Politik vereinbar sei. Brachte man in Anschlag, daß dieselben Deutschen, die jetzt

noch so pietätvoll, zum größern Theil kindlich gläubig an den altüberlieferten Formen festhielten, dennoch um keinen Preis den Gedanken der kirchlichen Erneuerung wieder fahren ließen, daß der Drang zu derselben, wenn auch meist dumpf und unklar, so doch stark und unwiderstehlich immer weitere Volkskreise zu erfüllen begann, so durfte der gewaltsame Ausgang der begonnenen Bewegung wohl vorausgesagt werden.

Langsam und schwer, wenn auch mit sicherer Kraft, rang sich das deutsche Volk aus dem Mittelalter in eine neue Zeit und Welt herüber. Die Literatur spiegelt den Zustand genau: auch in ihr wird während des 15. Jahrhunderts eine neue Lebensanschauung und Auffassung wirksam. Aber sie kämpft, wie die gesammte deutsche Kultur des Jahrhunderts, mit dem Uebergewicht, welches die absterbende mittelalterliche Welt im deutschen Leben noch behauptete. Und selbst die große geistige Bewegung, welche, über dem Leben aller Einzelvölker stehend, ihre Wirkungen gleichmäßig auf alle zu erstrecken schien: das Alterthumsstudium, die an dasselbe geknüpfte Wiederbelebung wahrer Wissenschaft, mußte in Deutschland ihre besonderen Formen annehmen und ihre besonderen Ziele verfolgen, um sich mit dem Geiste der Nation in Einklang zu setzen.

Zwanzigstes Kapitel.

Die deutschen Humanisten.

Nahezu ein volles Jahrhundert später als in Italien begann auch in Deutschland das Alterthumsstudium eine selbständige Lebens- und Bildungsmacht zu werden. Unzweifelhaft hatten jene italienischen Gelehrten, welche die Kirchenfürsten zu den Koncilien von Kostnitz und Basel begleiteten, auf die Entwickelung auch des deutschen Humanismus befruchtend und anregend gewirkt. Aber ein entschiedener Irrthum wäre es, zu glauben, daß die ganze humanistische Bewegung, die von der Mitte bis zum Ende des 15. Jahrhunderts stets weitere Kreise zog, lediglich oder auch nur in dem Maß unter dem Einfluß der italienischen Humanisten gestanden habe, wie sich dies etwa von Frankreich behaupten läßt. Von Haus aus und durch die gesammte Entwickelung des deutschen Alterthumsstudiums und aller mit ihm zusammenhängenden Bestrebungen hindurch, machte sich eine ganz selbständige Behandlung der neuen Studien, gleichsam ein veränderter Zweck, ein anderes Ziel derselben, geltend. Standen die italienischen Humanisten dem mittelalterlichen Leben und seiner kirchlichen Richtung zumeist feindselig gegenüber, schöpften sie aus den antiken Schriftstellern vor allem eine siegesgewisse Heiterkeit und Weltfreudigkeit, und suchten die Natur in ihre unveräußerlichen Rechte einzusetzen, so betrachteten die deutschen Humanisten des 15. Jahrhunderts ihre Studien zunächst als eine neue Waffe für den großen Kampf um die kirchliche Reform, den Wiedergewinn eines innerlichen religiösen Lebens. Die Anfänge des deutschen Humanismus waren wenigstens zu einem großen Theil mit dem Bunde der Brüder vom gemeinsamen Leben verknüpft, der am Ende des 14. Jahrhunderts, von Niederdeutschland und Holland ausgehend, seine Genossen durch eine vertiefte und geläuterte Mystik wie durch ernste Studien geistig

einte. Gerhard Groot, Florentius Radewin, Thomas von Kempen, Johann Wessel aus Gröningen hatten der Brüderschaft angehört. Für die Entfaltung einer neuen geistigen Bildung, eines wissenschaftlichen Sinns wurden diese Mystiker durch ihren entschiedenen Bruch mit der mittelalterlichen Scholastik, durch ihre eingehende Beschäftigung mit der Bibel, welche ihnen ein ernstes Studium der klassischen Sprachen zur Pflicht machte, durch ihre pädagogischen Tendenzen bedeutsam und wichtig. Aus der Schule des Thomas von Kempen ging in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine ganze Reihe bedeutender Begründer der Alterthumsstudien in Deutschland hervor. Alexander Hegius, Rudolf Agricola, Rudolf von Langen, Ludwig Dringenberg, der Gründer der rasch berühmten Schule zu Schlettstadt im Elsaß, der Wimpheling, Beatus Rhenanus entstammten, waren sämmtlich Schüler des frommen Thomas von Kempen und verleugneten in ihrem eigenen Leben, ihrer spätern geistigen Entwickelung, die ersten Eindrücke nicht, die ihnen zu theil geworden waren. Das religiöse Bedürfnis und der reformatorische Zug erscheinen bei ihnen unlöslich mit dem Drang zu den Studien verbunden; sie waren nach ihren Leistungen Vorläufer einer neuen Epoche, nach ihren Anlagen und dem innersten Zug ihres Wesens mittelalterliche Naturen. Auch die Generation von Schülern, welche unter den Augen dieser Männer emporwuchs, wenn schon sie zum Theil nicht mehr in direktem Bezug zu den religiösen Reformversuchen stand, blieb von den Gedanken erfüllt, die in Deutschland eine immer stärkere Macht gewannen.

Die nächste und stärkste Wirkung äußerten die allmählich an Zahl wachsenden Humanisten auf das deutsche Unterrichtswesen. Die Gründung zahlloser Lateinschulen, deren Gedeihen oder Untergang von der jeweiligen Persönlichkeit der Gründer abhing, und deren Bestand gar oft nur durch die charakteristische Wanderlust der Humanisten gefährdet wurde, breitete in wirksamer Weise wenigstens einen Theil des geistigen Interesses, von dem die Humanisten erfüllt waren, über weitere Kreise des deutschen Volks aus. Gewisse Erscheinungen des nachfolgenden Reformations-Jahrhunderts, auch literarische Erscheinungen und ihre Wirkung auf die Massen, finden in dieser Thatsache ihre Erklärung. Noch wichtiger ward der Einfluß, welchen die Humanisten an den deutschen Universitäten gewannen. Von der Mitte des Jahrhunderts an gewannen sie Boden auf einigen der alten,

seit dem vorhergehenden Jahrhundert gegründeten Hochschulen, namentlich in Heidelberg, wo Agricola lehrte und der Kurator der Universität, Johann von Dalberg, den Vertretern des neuen Geistes bereitwillig entgegen kam, und in Erfurt, dessen Glanzperiode als Universität mit der Ausbreitung des Humanismus am Ende des 15. Jahrhunderts zusammenfiel. Vor allem aber wurden sie einflußreich bei den zahlreichen Gründungen neuer Universitäten, welche diesem Zeitraum angehören. Rasch nacheinander entstanden die Hochschulen von Greifswald, Basel, Ingolstadt, Tübingen, Mainz, Wittenberg und Frankfurt a. O. — mehr oder minder fand an ihnen allen der Humanismus eine Stätte, einige, wie Basel und Ingolstadt, wurden zu Hauptmittelpunkten desselben. Wo aber auf deutschem Boden die Begeisterung für Kenntnis und Studium des Alterthums, wo Verständnis für die neue Auffassung und Behandlung aller Wissenschaften erwachte, da verbanden sie sich überall mit dem Drang nach kirchlicher Reform, in den in wirrem Einschlag vielfach auch der Gedanke der Reichsreform verwebt war. Die Umgestaltung der allgemeinen Lage dünkte den Deutschen eben wichtiger als der Gewinn jener individuellen Geistesfreiheit und Selbständigkeit, die den Italienern des 14. Jahrhunderts als die Hauptsache bei ihren geistigen Bestrebungen erschienen war.

Inzwischen konnte auch dieser Gewinn auf die Länge der Zeit nicht ausbleiben. Er war die unausbleibliche Folge der ernst weiter verfolgten Studien. Durch ihren geläuterten Geschmack und Stil, ihr tieferes Wissen schon allein traten die Männer selbst einer mystischen und asketischen Richtung in Gegensatz zu allem mittelalterlichen Geist und sahen sich daher von konsequenten Vertretern der alten Weise hart angefochten. Im Kampf für eine als gut erkannte Sache wuchs auch den deutschen Humanisten der ältern Schule die Kühnheit. Wenn noch Alexander Hegius von dem Satz ausgegangen war, „daß alle Gelehrsamkeit verderblich sei, die mit dem Verlust der Frömmigkeit erworben werde“, und unter Frömmigkeit offenbar das Festhalten der ganzen mittelalterlichen Anschauung verstanden hatte, so war schon die nächste Generation, bei allem Zusammenhang mit dem kirchlichen Leben, minder besorgt um einen möglichen verderblichen Einfluß der Wissenschaft auf das Heil ihrer Seele. Die Gruppe von Gelehrten, welche ihre Mittelpunkte in Heidelberg und später in Basel fand, unter ihnen Jakob Wimphe-

ling, Heynlin vom Stein, Johann Reuchlin, der Abt Trithemius und zahlreiche andere, waren bereits von der Ueberzeugung durchdrungen, daß wahre Wissenschaft unter keinen Umständen die Frömmigkeit bedrohe. Auch unter ihnen und in dem ganzen Kreis der oberdeutschen und rheinischen Gelehrten blieb die Grundstimmung eine religiöse, nur daß sie minder kühne Hoffnungen von einer völligen Erneuerung der Kirche hegten, als manche Männer des ältern Geschlechts, die noch das Baseler Koncil gesehen hatten. Sie lebten ihren wissenschaftlichen Interessen und genügten dem reformatorischen Drang, der von allem geistigen Leben der Deutschen unzertrennlich war, hauptsächlich durch ihre Vertretung einer reinern, geläuterten Moral, als sie bei den Zeitgenossen vorfanden. Wenn sie trotzdem Kämpfe, und zum Theil die härtesten Kämpfe mit den Vertretern der völlig mittelalterlichen Anschauungen zu bestehen hatten, so erweist dies nur, daß ebendiese Vertreter geistige Bestrebungen an sich haßten, auch wo dieselben beim besten Willen nicht als kirchenfeindlich erachten werden konnten. Hebt doch ein geistvoller Beurtheiler gerade dieser Humanisten ziemlich herb, wenn schon treffend, hervor: „Mit Ausnahme der pädagogischen Thätigkeit Wimphelings wäre die gesammte Thätigkeit jenes Kreises nur charakteristisch für ihre Zeit, doch ohne nachhaltige Wirkung für die folgende Generation geblieben, wenn sie es nicht gewesen wäre, die in Deutschland zuerst ein ganz neues Bildungselement von der weitgreifendsten Bedeutung einführte: die klassischen Sprachen. Aber wir dürfen nicht glauben, daß die klassischen Studien in jenem Kreis bereits ein Gegengewicht gegen die herrschende Pedanterei gewesen wären; man hatte keineswegs ein reines Wohlgefallen an der Formvollendung, an dem geistvollen, rein menschlichen Inhalt. Das wesentlichste, was ihnen die klassischen Schriftsteller leisteten und um dessentwillen sie von ihnen hauptsächlich betrieben und verbreitet wurden, war, weil man durch sie die Fähigkeit wieder erlangt hatte, seine Gedanken klar auszudrücken, welche Fähigkeit im Mittelalter unter dem Einfluß der Scholastik gänzlich verloren gegangen war". (F. Zarncke: „Sebastian Brants Narrenschiff", Leipzig 1854; Einleitung S. 20 und 22).

Gleichwohl blieb diese Richtung nicht allein herrschend, hatte von Haus aus in einzelnen Naturen keinen Raum und wurde schon in der nächsten Generation durch andere Persönlichkeiten

und Bestrebungen bis auf einen gewissen Punkt um so mehr ergänzt, als sich der Verkehr zwischen den geistigen Kreisen Italiens und Deutschlands am Ausgang des 15. Jahrhunderts zu einem sehr regen gestaltete. Die Auffassung der italienischen Humanisten, ihre volle, vielfach selbst frivole Weltlichkeit fand deutsche Bewunderer und Nachfolger. Auch in edlen Naturen mußte die Einsicht erwachen, daß die Hauptstärke des Alterthums in einem völlig andern Verhältnis des Menschen zur Natur gelegen habe, daß ein guter Theil der Sitten, Anschauungen und Zustände in der umgebenden Welt geradezu barbarisch erschien, sobald man den Maßstab geistiger Klarheit und des eigenen persönlichen Empfindens an sie legte. Der Individualismus, eben noch schwach, schüchtern und eigentlich nur den Späherblicken der Gegner erkennbar, welche die leisesten Anfänge einer Erschütterung ihrer Autorität witterten, ward jetzt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt kühner und stärker. Schon Gestalten, wie die des fahrenden Humanisten und gefeierten lateinischen Poeten Konrad Celtes und seines Schülers Jakob Locher, denen die Universität Ingolstadt ihre vorjesuitische Blüte und Glanzperiode zu danken hatte, unterschieden sich sehr wesentlich von den älteren westfälisch-niederländischen Humanisten wie von den Männern des oberrheinischen Kreises, selbst wenn sie äußerlich mit ihnen im besten Einvernehmen blieben und gleich Celtes überall willkommen geheißen wurden. Auch die Erscheinungen des Mutianus Rufus in Gotha, der Patricier Konrad Peutinger von Augsburg und Willibald Pirkheimer von Nürnberg, von hundert anderen zu schweigen, zeigen ein durchaus anderes, entschieden modernes Gepräge und verrathen, daß der Humanismus seine eigenthümliche, das Leben und Wesen des Einzelnen umbildende Macht still zu entfalten begann. Nach wie vor galten überall in Deutschland als der letzte und höchste Zweck der Alterthumsstudien ihre Verwendung für theologisch-pädagogische Zwecke. So wenig es aber zu hindern war, daß mit der weitern Ausbreitung des Humanismus einzelne Ausschreitungen, verhängnisvolle persönliche Neigungen und Irrthümer, deren die italienischen Humanisten später angeklagt wurden, ihren Weg nach Deutschland fanden, so wenig ließ sich auf die Länge der segensreiche Einfluß der neu gewonnenen Anschauungen, Fähigkeiten und Kenntnisse auf das sociale Leben mit all seinen mittelalterlichen Ueberlieferungen und Formen

verhindern. Der Einfluß, den die deutschen Humanisten hier gewannen, darf nicht entfernt dem Einfluß der Italiener gleichgestellt werden, aber er trat doch ein und zeigte sich besonders in dem Vierteljahrhundert vor der Reformation im Wachsen.

Mit jenem Humanistengeschlecht, dessen leuchtendes Vorbild Erasmus von Rotterdam ward, fanden in dieser Zeit auch der entschiedene Widerwille gegen die hierarchischen Zustände und Tendenzen des Mittelalters, das Ueberlegenheitsgefühl der weltlichen über die geistliche Bildung, die Gleichgültigkeit gegen alle Interessen, die außerhalb der Lebenskreise der Humanisten lagen, ihren Einzug in Deutschland. Tausende von Humanisten, vom wahrhaft bedeutenden Gelehrten bis zum verkommenden „fahrenden Schüler", der kaum dürftige Brocken der neuen Wissenschaft und des Wissens überhaupt aufgeschnappt hatte, erfüllten jetzt das Reich, zogen auf allen Straßen, lehrten und stritten an Universitäten und Schulen und erfüllten die mittelalterlichen Städte Deutschlands mit einem neuen und fremden Leben. Zwischen ihnen, „den Poeten", und dem altgesinnten Geschlecht der Geistlichen begann tödtliche Feindschaft wie in Italien zu herrschen. Ihr Urtheil über Scholastiker und Mönche fiel mit dem harten des Erasmus zusammen: „ihr Gehirn sei verschroben, ihre Sprache barbarisch, ihr Urtheil stumpf, ihre Lehre spitzfindig, ihr Betragen ungebildet, ihr Leben heuchlerisch, ihre Reden beißend und giftig, ihre Herzen voll Tücke!" Wenn trotzdem ein eigentlicher Bruch zwischen der ältern und jüngern Generation der deutschen Humanisten nur in einzelnen Fällen erfolgte, so war dies sicher mit darauf zurückzuführen, daß die reformsehnsüchtigen und bedürftigen Naturen des ältern Geschlechts die kecken Angriffe des jüngern doch noch im Licht einer gewissen Bundesgenossenschaft erblickten. Wer die Mißbräuche der Pfründenhäufung, die Laster der Pfarrgeistlichkeit und das schlechte Latein der kölnischen Magister angriff, brauchte darum noch kein Feind der Kirche, kein leichtfertiger Gegner einer ernsten Wiederherstellung vergangener Zustände zu sein. Wie in allen Perioden geistiger Gährung und eines ungestümen, aber unbestimmten Vorwärtsdranges vermochten eine große Anzahl entgegengesetzter, ja im innersten Kern feindseliger Bestrebungen längere Zeit hindurch scheinbar auf ein Ziel hinzuarbeiten. Die religiös gestimmten und die völlig weltlich gesinnten Humanisten begegneten sich in der gemeinsamen Bekämpfung des scholastischen und mönchischen Ungeschmacks,

im gemeinsamen Eifer für die Herausgabe, die Verbreitung und Lektüre der antiken Schriftwerke.

Die von den engeren Kreisen der deutschen Humanisten ausgehende Literatur begann übrigens gegen Ende des Jahrhunderts ihre Verbindung mit den gleichzeitigen Italienern immer deutlicher an den Tag zu legen. Neben den Schriften der Alten wurden die der zeitgenössischen Humanisten in Deutschland nachgedruckt und übersetzt. Selbst die italienische Literatur blieb nicht ohne allen Einfluß. Neben den Uebertragungen der Schriften des Aeneas Sylvius und Poggio Bracciolini, deren erste Niclas von Wyle, der Kanzler des Grafen von Würtemberg, gab, erschienen noch vor Ausgang des 15. Jahrhunderts Heinrich Steinhöwels Verdeutschung des „Decamerone" und einzelne Drucke anderer italienischen Geschichten. Mit alledem wurde nur erwiesen, daß da und dort neue geistige Bedürfnisse erwacht waren, während im großen und ganzen die Neigungen der Massen noch wesentlich an den poetischen Stoffen und Ausführungen des Mittelalters festhielten.

Das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sah die humanistische Bewegung in Deutschland immer mächtiger und weit ausgreifender werden. Auch die hochmüthige Gleichgültigkeit gegen die nationale Sprache und Literatur, welche in Italien vorübergehend einzelne Humanistenkreise durchdrang, zeigte sich gelegentlich in Deutschland. Man könnte beinahe sagen mit größerem Recht. Lateinische Dichter von einigem Geschmack und durchgebildetem Formgefühl mochten einem Hans Folz und Rosenblüt gegenüber mit besserem Recht sich überlegen fühlen als die lateinisch dichtenden Florentiner des 15. Jahrhunderts angesichts ihrer großen Landsleute aus dem 14. Jahrhundert.

Die unmittelbare Einwirkung der Alterthumsstudien auf die deutsche Literatur, namentlich auf die Dichtung, mag gering angeschlagen werden und läßt sich vielleicht thatsächlich erst bei jenen deutschen Schriften nachweisen, welche in der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts aus den Kreisen der Humanisten selbst hervortraten. Aber die geistigen Grundstimmungen, aus denen der deutsche Humanismus erwuchs, mit denen er unlöslich zusammenhing, und jene, die er wieder großzog und nährte, erfüllen auch die deutsche Literatur dieses Zeitraums. Die Sehnsucht und unklare Erwartung eines großen Umschwungs, der dumpfe Drang, im Rühmen vergangener Tage der Unzufriedenheit mit der

eigenen Zeit Luft zu machen, die moralisirende und die satirische Strenge, die beständige Wiederkehr gewisser reformatorischen Forderungen, die sich in den lateinischen Schriften der Humanisten finden, fehlen auch in den deutschen Dichtungen und Prosawerken der Zeit nicht. Ueberall zeigt sich, daß für mannigfach abweichende Bestrebungen Raum war, daß der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der deutschen politischen und socialen Zustände eine ähnliche Mannigfaltigkeit der geistigen Leistungen und Versuche entsprach. Aber das eigentliche deutsche Ideal der Zeit blieb bewußt und unbewußt auch für die Vertreter der Studien, wo sie die wahren Wünsche der Volksseele erlauscht hatten, die kirchliche Reform, ein geheimes Ideal, welches der äußere Sieg des päpstlichen Stuhls über das Baseler Koncil nicht vernichtet hatte, und von dem die berechtigten und glücklichsten weltlichen Bestrebungen der Humanisten nur kleinere Kreise und selbst diese nur auf Zeit abzulenken vermochten.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Der Ausgang der mittelalterlichen und die Anfänge der neuen deutschen Dichtung.

Wäre unter irgend welchen Umständen die Masse der literarischen Produktion maßgebend für das Endurtheil über eine Literaturperiode, und handelte es sich in allen Uebergangszeiten nicht vorzugsweise darum, die lebendigen, nachwirkenden, in die Zukunft hinausweisenden Schöpfungen und Arbeiten aus der Menge herauszuheben, so dürfte die deutsche Literatur des 15. Jahrhunderts schlechthin eine außerordentlich reiche genannt werden. Denn, was uns in zahlreichen (zum guten Theil auch heute noch unedirten) Handschriften und gegen das Ende des Jahrhunderts in Drucken überliefert ist, was wir der Entstehungszeit nach auf die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts zurückführen müssen, zeigt eine außerordentliche literarische Regsamkeit, und vom umfangreichen Werk bis zum einfachen Gedicht eine Mannigfaltigkeit und Fülle der literarischen Zwecke, der poetischen Stoffe und Formen, die ebensowohl zu falschen Schlüssen verleiten könnte, als das rege, vielbewegte Leben in den deutschen Landschaften und Reichsstädten des Jahrhunderts. So gut jedoch, wie nur ein kleiner, ja kleinster Theil dieses Lebens bereits den mittelalterlichen Antrieben und Formen entwachsen war und neuen Zielen zustrebte, so gut darf auch nur ein kleiner Theil der deutschen literarischen Produktion der Literatur der Neuzeit hinzugerechnet werden. Und wenn diese Erscheinung, Italien etwa ausgenommen, im gedachten Zeitraum eine überall wiederkehrende ist, so gewinnt sie in Deutschland dadurch eine eigenthümliche Bedeutung, daß die Nachklänge und Ausklänge der mittelalterlichen Poesie hier theilweise noch von besonderer Kraft und Stärke waren, theilweise mit ihren den veränderten Verhältnissen angepaßten Formen auf die spätere

Entwickelung der neuen Literatur Einfluß gewannen, endlich, daß der deutschen Dichtung dieses Zeitraums, auch wo sie der Hauptsache nach keinerlei mittelalterliches Gepräge mehr trägt, ganz hervorragende, im engern Sinn bahnbrechende und maßgebende Individualitäten zunächst noch versagt blieben. Langsam und mit immer erneutem Anlauf zu einem letzten Widerstand erstarb die deutsche Dichtung des Mittelalters; mühselig und nicht ohne große Verluste an poetischem Leben, an Reichthum der Situationen und Gestalten, nicht ohne empfindliche Minderung ihres Vermögens, zu rühren und zum Herzen zu sprechen, rang sich eine Literatur empor, die dem eigenthümlichen Geiste der Zeit entsprach. Um den Einklang der Dichtung mit der widerspruchsvollen Lage des deutschen Landes und Volks herzustellen — war auch hier nicht schlechthin alt und neu geschieden. Im Gegentheil trieb die aus dem Mittelalter stammende Dichtung auch im 15. Jahrhundert noch einzelne Blüten, welche für die Weiterentwickelung auch der modernen völlig umgewandelten Dichtung des 16. Jahrhunderts von nachwirkender Bedeutung wurden; anderseits gewannen die dem 15. Jahrhundert speciell angehörigen bürgerlich nüchternen, lehrhaften und platt prosaischen Lebenselemente einen Einfluß namentlich auf die letzten Versuche der ritterlichen Poesie, welcher die Zersetzung derselben beschleunigte.

Die Mehrzahl der poetischen Leistungen dieses Zeitraums war mittelalterlichen Ursprungs, nicht nur dem in ihnen waltenden Leben und den poetischen Zielen ihrer Dichter nach, sondern vielfach auch in Bezug auf Erfindung, auf Situationen und Gestalten. Der Goldschatz der volksthümlichen und ritterlichen Poesie der früheren Jahrhunderte des Mittelalters wurde in dieser Uebergangszeit zu mannigfachen Mischungen und Prägungen verwendet. Dabei kann man zunächst außer Augen lassen, daß selbst die großen vom 12. bis zum 14. Jahrhundert gestalteten Stoffe der deutschen Heldensage im Verlauf des 15. Jahrhunderts noch neue Umarbeitungen und vermeinte Verbesserungen selbst in den alten Formen erfuhren.

Auch das höfische Rittergedicht der Zeit der Staufer fand noch immer Nachahmer, so gut wie der ritterliche Minnesang in ebendieser Periode in Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort sowie in dem pseudonymen Muskatblüt seine letzten Vertreter hatte. Die beständig wiederkehrenden Klagen

über die Abnahme alles Interesses an der poetischen Kunst verrathen nur zu deutlich, daß alle diese Dichter sich umsonst abmühten, die höheren Stände in Deutschland wieder an ihre Stoffe und Formen zu fesseln. Nur wenige Poeten versuchten geradezu noch, die Helden der Tafelrunde neu einzuführen, wie dies der Maler Ulrich Fürterer, der den Trojanischen Krieg und den Argonautenzug mit den Artussagen von Merlin, Parcival, Lohengrin und Lancelot zusammenfaßte, für Herzog Albrecht von Bayern unternahm. Die Mehrzahl der höfisch-ritterlichen Dichter war von den allegorisirenden Neigungen des ausklingenden Mittelalters erfüllt, Hans Vintlers „Blume der Tugend", Hermann von Sachsenheims Gedichte „Die Mörin" und „Des Spiegels Abenteuer" gehörten dieser Richtung an. Das letzte namhafte Werk ähnlicher Art, Kaiser Maximilians I., des „letzten Ritters", und Melchior Pfinzings „Theuerdank", erweist nur, wie dürr und abstrakt die einst so lebensvolle Welt der Abenteuer und ritterlichen Thaten geworden war, und wie unmöglich aus ihr noch ein frischer poetischer Ton hervorzubringen vermochte. Versuchte sich einer und der andere Poet in der ritterlichen poetischen Erzählung ohne die Allegorie und ohne den lehrhaften Zweck, so trat vollends die Trockenheit des chronikalischen Berichts an die Stelle einst reichen, mannigfachen Lebens. Die Gedichte des Meistersingers Michael Behaim von Sulzbach bei Weinsberg, namentlich sein „Buch von den Wienern" (den Aufruhr der Wiener gegen Kaiser Friedrich III. schildernd) und „Das Leben des Pfalzgrafen Friedrich bei Rhein" (Friedrich der Siegreiche von der Pfalz, der „böse Fritz", und so ziemlich die anziehendste Gestalt unter den deutschen Reichsfürsten am Ausgang des Jahrhunderts), bieten für diese Entartung wie für die noch immer erstrebte Aufrechterhaltung des ritterlichen Epos charakteristische Beispiele!

So manche der allegorischen und lehrhaften Dichtungen aber (zu denen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts auch Hans des Bühelers „Königstochter von Frankreich" und „Diocletianus' Leben", die „Geschichte der sieben weisen Meister" gerechnet werden können) wiesen, wenn nicht im ganzen, so doch im einzelnen, noch immer viel frische, lebendige Erzählung, viel farbenreiche Schilderung auf — und hielten jedenfalls, wenn auch nur in beschränkten Kreisen, die Gewöhnung an die phantasievolle vergangene Welt mit ihren Erfindungen

und ihrer poetischen Lebensanschauung aufrecht. Selbst in einzelnen Legendendichtungen verband sich noch eine entschiedene Kraft mit gläubiger Schlichtheit und erreichte darum einen Theil der alten Wirkung.

Stärker aber als die oben gedachten, als die von den Sammlern und Abschreibern herrührenden Fassungen und Aenderungen der alten Heldenlieder, stärker als die ritterlich-höfischen Gedichte, die sich mit der bürgerlichen, wenigstens mit der moralisirenden Auffassung der Dinge zu erfüllen suchten, kamen jene Auflösungen von älteren Dichtungen in Prosaerzählungen dem Bedürfnis und der veränderten Stimmung der Zeit entgegen, von denen am Ausgang des 15. Jahrhunderts ganze Reihen entstanden. Legten sie zunächst Zeugnis von der Unverwüstlichkeit des Stoffs, der fortwirkenden Gewalt ihrer Hauptsituationen und Gestalten ab, und gehören sie in dieser Hauptsache entschieden der Dichtung des Mittelalters an, so erwies sich die kurze, gedrängte und schlichte Form, welche man ihnen jetzt gab, doch als eine sehr glückliche für die Aufnahme und Gestaltung auch neuerer Stoffe. Waren einige der älteren unter diesen Prosaromanen den gedehnten und gespreizten Ritterromanen der französischen Dichtung verwandt, so zeichneten sich die meisten durch ihre knappe Kürze und die Schlichtheit des Vortrags aus. Mit wirklichen Vorzügen und der kostbaren künstlerischen Form der alten Dichtungen verschwanden auch einzelne Mängel: die Rittergedichte wurden zu Volksbüchern, das Standesgefühl, welches die höfische Poesie erfüllt hatte, wurde zurückgedrängt, die rein menschlichen, das Herz ergreifenden Theile der mittelalterlichen Gedichte traten ausschließlich oder vorwiegend in den Vordergrund. Feinsinnig und zutreffend hat schon Gervinus („Geschichte der deutschen Dichtung", Bd. 1) hervorgehoben, daß das leidenschaftliche Moment, die unmittelbare, von keiner Reflexion getrübte Empfindung in diesen Erzählungen zu Recht kommt. „Es ist die Eigenschaft der heftigen, leidenschaftlichen Neigung, über Rangverhältnisse hinwegzuspringen. Wir sehen daher, daß jetzt die Romanhelden sich über die Stände hinwegsetzen, Liebschaften zwischen Unebenbürtigen (wenn sie es auch nur scheinbar sind) werden jetzt ein Lieblingsgegenstand."

Bei der Mehrzahl dieser im Lauf des 15. Jahrhunderts zuerst niedergeschriebenen, theilweise gegen Ende dieser Periode

auch noch gedruckten Erzählungen sind die Namen der Dichter oder Bearbeiter, bei einigen selbst die älteren Dichtungen nicht bekannt, denen sie entnommen wurden. Aber sowohl die von bestimmten Persönlichkeiten unzweifelhaft herrührenden (wie „Lother und Maller“ und „Hug Schapler“, von der Gräfin Elisabeth von Nassau-Sarbrücken nach französischen und italienischen Vorbildern bearbeitet, oder „Der Ritter vom Thurm“ von Marquardt vom Stein) als die aus den ritterlich höfischen Dichtungen gewonnenen (wie „Wigalois“, „Tristan“, „Wilhelm von Oesterreich“, „Melusine“, „Magelone“, „Fierabras“ und „Die Haimonskinder“), sowohl die aus den ältesten Volkssagen entstammenden (wie „Der hörnene Siegfried“ und „Herzog Ernst“), als die aus neueren Autoren entlehnten (wie die „Geschichte von Griseldis“) als endlich die volksmäßigen Schwanksammlungen (wie „Eulenspiegel“ und „Peter Leus’ Historien“) zeigen ein gewisses Gleichmaß der Behandlung, bestimmte Aehnlichkeiten des Vortrags. Welche modernen Einzelzüge sie sonach theilweise aufweisen, und welche Wichtigkeit sie für spätere Leistungen erlangen mochten — individuelle Dichterpersönlichkeiten mit ganz bestimmter Eigenthümlichkeit treten uns aus ihnen gleichfalls noch nicht entgegen.

Auch die Dichtung der bürgerlichen Meistersinger, so sehr sie im Gegensatz zu der ausgehenden ritterlich-höfischen Dichtung stand, und so energisch bei wachsendem Bewußtsein die Schulen oder Zünfte der Meistersinger sich bemüht zeigten, diesen Gegensatz zu schärfen, war, trotz ihres Fortbestands im Reformationsjahrhundert und ihrer Fähigkeit zu gewissen Wandlungen, im wesentlichen mittelalterlichen Charakters. Die ganz außerordentliche kulturhistorische Wichtigkeit des Meistergesangs, sein Zusammenhang mit der Blüte der Reichsstädte, sein bildender und veredelnder Einfluß auf die zünftigen Handwerker, aus denen sich die „Singschulen“ beinahe überall zusammensetzten, die ehrenfeste und tüchtige Art, mit welcher wenigstens vielfach in den künstlerischen Bestrebungen die strenge Zucht und die gefestete bürgerliche Sitte aufrecht erhalten wurde — das alles verführt leicht dazu, dem Meistergesang und seinen Leistungen (im 15. Jahrhundert) auch eine literarische und poetische Wichtigkeit beizulegen, welche ihm überall nicht zukommt. Die Kunst der Meistersinger war zwar nicht, wie ein landläufiger Irrthum will, ganz an den biblischen Stoff, die erbauliche Betrachtung,

das Gleichnis und den Sittenspruch gebunden. Die Meister dieser bürgerlichen Dichtung konnten und durften weltliche Stoffe behandeln; sie haben eine große Mannigfaltigkeit von Bildern, Schilderungen, Erzählungen aller Art in die künstlichen Strophen gebracht, die in ihren Singschulen als der Preis aller Kunst galten. Sowohl in dem ausschließlichen, standesmäßigen Betrieb der Meistersingerei (wobei schon das freilich ein höheres Moment blieb, daß jede Meistersingerschule eine Zunft über allen Zünften darstellte) als in dem krausen, spitzen, verkünstelten Formenspiel ihrer Poesie lag wenig Keimkräftiges und Lebenverheißendes. Auch diese poetischen Leistungen des 15. Jahrhunderts gehörten zum allergrößten Theil nach ihrem innersten Kern und ihrer äußern Erscheinung der verschwindenden Zeit an.

Dennoch standen die ältesten deutschen Dichter, die man als der Neuzeit zugehörig und mindestens als Vorläufer der Neuzeit anzusehen vermag, in einer Art Zusammenhang mit den Meistersingern. Von früh auf fanden sich in den Kreisen der Meistersinger, namentlich in den süddeutschen Reichsstädten, Persönlichkeiten, welche neben der strengern Ausübung der Dichtung in den künstlichen „Weisen" des Meistergesangs volksthümlicheren, freieren Formen der Poesie huldigten und sich in diesen Formen einen gewissen Ruf erwarben. In derben Schwänken, vor allem in den Fastnachtsspielen, der üblichen dramatischen Form der Zeit, welche bald einen außerordentlichen Einfluß gewinnen sollte, in historischen und anderen Liedern dichteten sie für die großen bürgerlichen Kreise, die den engeren Verbindungen der Meistersinger nicht angehörten. Aus dem Kreis dieser Persönlichkeiten tauchten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Poeten von einer gewissen Schlagkraft und Vielseitigkeit auf, erkennbare Vertreter einer specifisch bürgerlichen, ja specifisch reichsstädtischen Dichtung, der freilich nicht nur von den wenigen namhaften Poeten, sondern von einer Menge sich gelegentlich Versuchender gehuldigt wurde, deren Namen sich verloren.

Diese bürgerliche Dichtung, obschon aus ihr in nächster Zukunft alle Weiterentwickelung und jene allgemeine poetische Literatur erwuchs, die sich an alle Stände und Klassen des deutschen Volks gleichmäßig wendete, war weit entfernt, durchgehend erfreulich und echt lebensvoll zu sein. Neben der Kraft,

der Tüchtigkeit, dem gesunden Lebensgefühl und Witz des Bürgerthums zeigt sich in den Dichtungen, welche in den Städten beliebt und wirksam waren, auch eine unendlich breitspurige Selbstgefälligkeit, Roheit, grobsinnliche Ueppigkeit und, was schlimmer als alles ist, eine namenlose Brutalität, welche sich hauptsächlich in der Charakteristik der unteren Stände, der Landbevölkerung, aller in den Städten für recht- und ehrlos erachteten Menschenklassen geltend macht. Die erzählenden Gedichte, welche Bauernhochzeiten und Bauernfeste überhaupt schildern, die Fastnachtsspiele, in denen Bauern, Landsknechte, Juden und fahrende Leute auftreten, kitzelten auf Kosten der letzteren nicht nur die Lachlust, sondern die brutale Ueberhebung und das unerquickliche falsche Selbstgefühl der städtischen Kreise. Immerhin aber lag in den Dichtungen dieser Art ein entwickelungsfähiger Keim, und sie verdienen daher alle Aufmerksamkeit, obschon natürlich nur eine ganz geringe Zahl noch unmittelbaren poetischen Genuß zu gewähren vermag.

Das Fastnachtsspiel, die eigenartigste, durchaus auf das städtische Leben berechnete Form, die im 15. Jahrhundert aufkam, erwuchs aus den zu Fastnacht üblichen Umzügen lustiger Gesellen, die, in allerhand Vermummungen von Haus zu Haus ziehend, Sprüche und Wechselreden vortrugen, aus denen sich bald eine Art Handlung und eine volle dramatische Scene entwickelte. Blieb auch die Kürze Bedingung, so erweiterten sich die kleinen Scenen rasch, und es lag nahe, daß die jederzeit aus den bürgerlichen Kreisen für den einzelnen Anlaß hervorgehenden Darsteller bald ihre Zuschauer und Hörer auf einen vorher bestimmten Platz laden und damit eine neue Art der dramatischen Dichtung und Darstellung begründen konnten. Die Mannigfaltigkeit im Stoff dieser Spiele bedingte auch eine gewisse Mannigfaltigkeit im Ton, obschon natürlich die Derbheit, die sich häufig zur Roheit, die Keckheit, die sich zur Unflätigkeit steigerte, vorherrschend blieb. In einzelnen Fällen mußten die Stadtbehörden gegen den Mißbrauch der Fastnachtslust und die namenlosen Poeten einschreiten; wir besitzen ein Nürnberger Fastnachtsspiel von 1468, das Urtheil des Paris darstellend („das vastnacht spill mit den dreyen nackettten gottin von Troya“ in Schnorrs „Archiv für Literaturgeschichte“, 3. Bd., S. 17), und daneben einen Beschluß des Nürnberger Raths vom Sonntag Judica des gleichen Jahrs, der wegen der zu vergangenen Fast-

nachten bei den Spielen vorgekommenen Unsittlichkeiten für Wiederholungsfälle eine Geldstrafe von drei Gulden festsetzt. Aehnliche Vorkommnisse mögen häufig gewesen sein. Nichtsdestoweniger waren die Fastnachtsspiele keineswegs ausschließlich auf Schwänke und Possen beschränkt; einige verrathen hinreichend, daß die im 15. Jahrhundert blühenden, aus dem Mittelalter überkommenen geistlichen Spiele selbst auf die Fastnachtsdarstellungen herüberwirkten (die Fastnachtsspiele „Vom Herzog von Burgund", „Vom Kaiser Konstantinus und den Rabbinern" und mehrere andere sprechen dafür), während auch die Zeit mit ihren ernsteren Nöthen und Leiden nicht gänzlich ausgeschlossen blieb. Das „Fastnachtsspiel vom Türken",[1] welches 1460 zu Nürnberg und anderwärts aufgeführt ward, oder das des Hans Folz: „Die böhmische Irrung" von 1483 sind, von gelegentlichen Anspielungen abgesehen, Fastnachtsspiele ernsten Gehalts.

Aus der Zahl der Dichter, die sich vorzugsweise in diesen Formen bethätigten, tritt uns um die Mitte des Jahrhunderts mit erkennbarer Persönlichkeit Hans Rosenblüt, der „Schnepperer" (ein viel gedeuteter Beiname), entgegen. Seine Lebensumstände liegen meist im Dunkel; wahrscheinlich war er ein geborner Nürnberger und jedenfalls in der ersten aller deutschen Reichsstädte, deren Glanz und Blüte er mehrfach mit patriotischem Stolz rühmt, ansässig. Neuere Forschungen machen ihn zu einem der Geschützmeister der freien Reichsstadt; unzweifelhaft erscheint es, daß er trotz seines Berufs als „Wappendichter", welcher ihn vielfach an die Höfe der süddeutschen Fürsten und edlen Herren führte und zu mehrfachen Lobgedichten („Lobspruch auf Herzog Ludwig von Bayern") veranlaßte, an den Kämpfen der Stadt Nürnberg gegen ihre ritterlichen Bedränger theilnahm. Er feierte in seinem Gedicht: „Vom Krieg zu Nürnberg" den tapfern Widerstand der Nürnberger gegen ihren Todfeind, den Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg-Ansbach, und hatte wahrscheinlich auch schon an den Feldzügen gegen die Hussiten theilgenommen, aus denen er eine Episode: „Von der

---

[1] Die meisten der Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts, aus Handschriften und wenigen alten Drucken, in „Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert", herausgegeben von A. von Keller (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 28—30, Stuttgart 1853) und „Nachlese zu den Fastnachtsspielen" (Stuttgart 1858).

Hussen Flucht" in einem seiner Gedichte schilderte. Seine Wirksamkeit wird zwischen 1430 und 1470 gesetzt werden müssen; am Schluß seines bewegten Lebens scheint er Aufnahme in einem Kloster des Predigerordens gefunden zu haben. Das Charakteristische von Rosenblüts Dichtergestalt liegt darin, daß seine reiche und vielseitige Begabung ohne alle Rückwendung zu vergangenen Dingen und Herrlichkeiten erscheint, daß er sich mit voller Freudigkeit dem städtischen Leben und bürgerlichen Selbstbewußtsein seiner Zeit anschließt. Seine poetische Thätigkeit, so viel uns davon mit Sicherheit überliefert ist, erstreckte sich auf die verschiedensten Gebiete der Dichtung. Ein frischer lyrischer Hauch durchdringt sein prächtiges Neujahrsgedicht „Klopfan", eine Reihe seiner „Priameln", seine „Weinsegen" und selbst den löblichen Spruch auf Nürnberg. Die ernsten Verhältnisse der Zeit bespricht er mahnend und lehrhaft in dem „Lied von den Türken", worin er Kaiser und Reich gegen die Türken aufmahnt, in den Gedichten „Der Müssiggänger", „Von der Welt" und „Die Wochen". Als lebendiger Erzähler und Schwankdichter bewährt er sich in den Schwänken: „Von der Wolfsgruben", „Vom fahrenden Schüler" (der Schüler überrascht, nachdem er vergeblich um Obdach gebeten, Dorfpfaffen und Bäuerin beim leckern Mahl und benutzt die Heimkehr des Bauern, um sich am Pfaffen zu rächen, denselben aus seinem Versteck als Teufel erscheinen zu lassen und ihn zu zwingen, die guten Speisen dem Bauern und dem fahrenden Schüler aufzutragen — ein bis auf Andersens Märchen immer wiederholter Schwank), „Der kluge Narr", „Der König im Bad", „Von der Kaiserin zu Rom". Von seinen Fastnachtsspielen gehört das lebendige und sinnreiche Spiel: „Des Königs von England Hochzeit" zu den besten Proben der Gattung überhaupt. Natürlich fehlt es den Rosenblüt'schen Dichtungen nicht an Derbheiten, selbst Roheiten — aber im großen und ganzen spricht aus denselben eine gesunde, ernste, zu Zeiten liebenswürdige Natur, die am ehesten die Lobsprüche verdient, welche man der bürgerlichen Poesie allzufreigebig gezollt hat.

Anders als Rosenblüt stellt sich sein Nachfolger in der zweiten Hälfte und bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts dar. Hans Folz, aus Worms gebürtig, lebte seit dem Ende der siebenziger Jahre des 15. Jahrhunderts als geschworner Meister „der Wundarznei und des Barbierer Handwerks" zu



Nürnberg, kaufte 1493 (zu welcher Zeit er mit einer Nürnbergerin Agnes verheirathet war) ein Haus „unter den Schustern", suchte 1506 als Wittwer um die Vergünstigung nach, eine Pfründe im Augustinerkloster kaufen zu dürfen (was ihm abgeschlagen ward), verheirathete sich danach zum zweitenmal und starb jedenfalls vor dem Jahr 1515, so daß er nicht „evangelisch" geworden sein kann, wie einzelne Angaben über seine dunklen Lebensumstände wollen. Daß er der Meistersingerzunft angehörte, ist unzweifelhaft, daß er hingegen eine eigene Druckerpresse besessen habe, mehr als fraglich, und gewiß nur, daß er zu den ältesten deutschen Dichtern zählte, die sich der Vortheile der Druckerpresse zu bedienen wußten. Folz war ein gewandter und produktiver Dichter, der seiner Zeit großen, außerordentlichen Beifall erwarb. Jeder tiefern Empfindung, Regung oder Anschauung entbehrend, klug und satirisch, dazu frech und üppig im Sinn des lebenskräftigen und sich überhebenden Reichsbürgerthums, stellte er die Welt auf seine Weise dar. Seine Meistersingerlieder (er ward als Erfinder neuer Töne: der „Feilweis", der „Abenteuerweis", der „Schrankweis" gefeiert) erklangen gelegentlich ganz ehrbar, am wohlsten aber war ihm, wenn er in schwankhaften Erzählungen und Fastnachtsspielen seiner üppigen Laune den Zügel schießen lassen konnte.[1] Dann trifft bei ihm wohl zu, daß „jeder Sprechende ein Schwein, jeder Spruch eine Roheit, jeder Witz eine Unfläterei ist" (Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 1. Bd., S. 95), und es unterliegt keinem Zweifel, daß der Dichter mit seinen frechsten und stärksten Gedichten seinem Publikum, wie sich selbst, genug that. Gedichte wie „Die Beichte", „Die Historie von der Ehebrecherin", „Der Juden Messias" und andere erweisen, daß Folz die breiteste Ausmalung der bedenklichsten Dinge als eine Hauptaufgabe der Dichtung erachtete. Daneben freilich hatten didaktische und andere ernste Elemente Platz. Der Wundarzt und Barbier hielt ein beschreibendes und lehrhaftes Gedicht: „Von heißen Bädern" („Von allen paten, die von Natur heiß sein") für ersprießlich, der politisirende Reichsbürger eine „Historie vom römischen Reich". Die religiösen Fragen, welche seine Zeit

[1] Rosenblüts wie Folz' lyrische und erzählende Gedichte größtentheils bei Keller a. a. O.

so lebhaft beschäftigten, erledigte Meister Folz zumeist damit, daß er in kecker und schmutziger Weise die Laster der Geistlichkeit schilderte. Einen bedeutend ernstern Ton schlägt er in den gegen die Juden gerichteten Gedichten an, zu denen auch das Fastnachtspiel: „Von der alten und neuen Ehe" gehört; noch ernster und wie aus anderer Seele heraus, klingt „Der Kargenspiegel" („Von einem reichen kargen, der eins vastags einen armen Mann zu haus lud, welch peyd miteinander einen Krieg hatten, welcher stant dem ewigen leben neher war", ältester Druck, Nürnberg 1480). Selbst unter den Fastnachtsspielen, obschon hauptsächlich „Von Buhlern, denen Frau Venus ein Urtheil fällt", „Von Bauern, deren Jeglicher sagt, was ihm auf der Buhlschaft begegnet ist", „Von einer gar bäurischen Heirath", „Von einem Bauern-Gericht", „Von denen, die sich von Weibern närren lassen", handelnd, schlagen einzelne gleichfalls einen ernstern Ton an. Dahin gehören die oben erwähnten Spiele von der alten und neuen Ehe und das Spiel gegen die hussitische Ketzerei, eigenartige Zeugnisse, wie gewaltig die Gemüther erregt sein mußten, wenn selbst so flache, äußerliche Naturen, wie der Barbier von Nürnberg, die äußeren und inneren Kämpfe der Zeit in ihren lediglich der Unterhaltung gewidmeten Dichtungen zur Sprache brachten.

Die Dichternamen, die sonst neben Rosenblüt und Folz vorkommen: „Hans Zapff", „Hans von Wurms", sind zum guten Theil auf Folz zurückzuführen — jedenfalls tauchen keine anderen wahrhaft beglaubigten Namen und Persönlichkeiten aus der Flut von Liedern, Erzählungen, Dialogen und Spielen empor, die in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts aus den rasch erstehenden Pressen sich über alles deutsche Land verbreitete und die Stimmung verstärken half, welche durch andere Bestrebungen der Zeit schon allgemein geworden war.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die deutschen Humanisten als Volksdichter.

Während der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts gingen auch aus den humanistisch gebildeten, im großen und ganzen den humanistischen Interessen lebenden Kreisen einzelne Beiträge zur deutschen Literatur hervor, die sich nicht nur zufolge der Stellung und Geltung ihrer Verfasser eines höhern Ansehens erfreuten als etwa die poetischen Arbeiten Rosenblüts und Folz', sondern auch in die gesammte Bewegung der Zeit weit tiefer eingriffen als viele der poesiereicheren, aber vom mittelalterlichen Geist erfüllten Schöpfungen, die noch den späteren Jahrzehnten des Jahrhunderts angehört hatten. Die humanistischen Kreise blieben auch in Deutschland nicht völlig frei von gelegentlicher Ueberschätzung der wiedergewonnenen und mit Glück, ja mit Virtuosität gehandhabten lateinischen Sprache. Auch Deutschland hatte seine neulateinischen Poeten, welche nicht begriffen, wie sich die Musenkunst in der barbarischen Mundart des Alltags überhaupt ausüben lasse. Die pädagogische und reformatorische Richtung indeß, die im allgemeinen dem deutschen Humanismus eigenthümlich war, mußte von frühauf auch den gelehrten Kreisen den Wunsch nach populärer Wirkung nahe legen und ihnen die Lösung gewisser Aufgaben in deutscher Sprache als unerläßlich erscheinen lassen. Die eigentliche Schaffensfreude und der wahrhafte dichterische Antrieb brauchten dabei zunächst nicht betheiligt zu sein, aber sie gesellten sich im günstigen Fall der lehrhaften und erziehenden Absicht hinzu. Auch hier wiederholte sich, was in Italien zu beobachten war: die humanistisch gebildeten Kreise mußten schon einige Zeit hindurch im Vollgenuß der neuen Bildungsmittel und Bildungsbestrebungen gelebt haben, ehe sie der eigenen Nationalliteratur förderlich werden konnten. Die erste

Gruppe von Humanisten, die direkten Einfluß auf die deutsche Literatur gewann, fand sich im westlichen Oberdeutschland und hatte ihren Mittelpunkt in der Universitäts- und Buchdruckerstadt Basel, deren Blüte mit dem großen Aufschwung der Alterthumsstudien und den reformatorischen Bestrebungen zusammenfiel.

Weit über alle Namen, die im Wendepunkt des 15. und 16. Jahrhunderts gefeiert waren, ragte derjenige Sebastian Brants hervor. Das Erscheinen seiner deutschen Dichtung „Das Narrenschiff" bezeichnet genau den Augenblick, in dem die Interessen der höchstgebildeten und der Volkskreise bis auf einen gewissen Punkt zusammentrafen; es charakterisirte bereits eine gewaltige Gährung der Zeit, daß das Brant'sche „Narrenschiff" den größten Erfolg hatte, der einem literarischen Werk unter damaligen Umständen zu theil werden konnte. Denn unzweifelhaft hat das satirische Element des Brant'schen Gedichts eine weit stärkere Wirkung hervorgebracht als das moralisch asketische, obschon auch der Beifall, den das letztere theilweise fand, mit gewissen Neigungen und Richtungen zusammenhing, die nachmals in der deutschen Reformation stärker hervortraten. Wenn sich je ein Autor rühmen konnte, dem geistigen Bedürfnis eines gegebenen Augenblicks voll genügt zu haben, so war es Sebastian Brant zur Zeit des Erscheinens und der ersten Verbreitung seines „Narrenschiffs".

Sebastian Brant stammte aus Straßburg, ward als der Sohn eines Gastwirts „Zum gülbenen Löwen", Diebolt Brant, im Jahr 1458 geboren, verlor bereits in seinem zehnten Jahr seinen Vater und blieb der Erziehung seiner Mutter anvertraut, die insofern treuliche Sorge für ihn trug, als sie ihm die Wege zu einer geistigen Bildung eröffnete, obschon ihre Mittel beschränkt genug gewesen zu sein scheinen. Nach der Sitte der Zeit bezog Brant frühzeitig (schon 1475) die Universität zu Basel, nachdem er schon zuvor mit jenem dem Alterthumsstudium ergebenen Kreis in Verbindung getreten war, welcher sich zu Schlettstadt um Ludwig Dringenberg und Jakob Wimpfeling gebildet hatte. In Basel widmete sich Brant, im Interesse einer künftigen Versorgung, der Jurisprudenz und wandte sich daneben mit dem ganzen leidenschaftlichen Eifer, der die Zeit erfüllte, den philologischen Studien zu, die in Basel an Johannes a Lapide, an Agricola, Wessel und Reuchlin hervor-

ragende Vertreter hatten und damals durch den frischen Wechsel der Lehrenden und Lernenden, durch die außerordentliche literarische Betriebsamkeit, welche in Basel, Dank den zahlreichen Buchdruckereien, vorhanden war, vielversprechend gediehen. Brant lebte zur Zeit seiner Studien in einem gleichgestimmten Freundeskreis, aus dem Johann Geiler von Kaisersberg, nachmals als Prediger berühmt, Peter Schott, der Westfale Johann Bergmann von Olpe (welcher zur Unterstützung der literarischen Thätigkeit seiner Freunde eine eigene, vorzügliche Druckerei anlegte) genannt werden. Er trat nach der Sitte der Zeit in ausgebreitete Korrespondenz mit andernorts lebenden Humanisten und erregte bald durch das lebendige, frische Interesse, das er an den verschiedensten Bestrebungen zeigte, und durch eigene vielseitige literarische Thätigkeit große Erwartungen. „Brant war", nach den Worten seines neuesten Herausgebers, „in Basel darauf angewiesen, von seinen geistigen Fähigkeiten zu seinem Erwerb Gebrauch zu machen. Dazu hatte sich seit Erfindung der Buchdruckerkunst eine neue Gelegenheit aufgethan, indem die Buchdrucker und Verleger Gelehrte gebrauchten, die ihnen bei den zu veranstaltenden Ausgaben, namentlich älterer Schriftsteller, mit ihrem Rath und ihrer Unterstützung zur Hand gingen. Brant ist einer der ersten, die dies in umfassender Weise gethan haben. Brant stand bald (als Herausgeber und Korrektor) mit den meisten Baseler Officinen in Verbindung, und vielleicht ein Drittheil aller bis in die neunziger Jahre dort erschienenen Werke verdankt ihm mehr oder weniger seine Entstehung." (Zarncke, Brants Narrenschiff, Einleitung, S. 26.) Und selbst als dem strebsamen Gelehrten als Lehrer der Baseler Universität eine neue Thätigkeit erwachsen war, fuhr er um so mehr mit der alten fort, als auch seine Lehrstellung ihm den bescheidensten Lebensunterhalt noch nicht völlig sicherte. Brant mußte gleichzeitig als juristischer und philologischer Docent, als Schriftsteller und Anwalt Erwerb suchen, und es spricht für seine Kraft und geistige Frische, daß er so verschiedenen Anforderungen in vorzüglicher Weise zu genügen wußte. Als lateinischer Schriftsteller und Poet hatte er schon einen weitverbreiteten Namen erlangt, ehe er daran dachte, in seiner Muttersprache zu dichten. Aber ein populär-didaktischer Zug, der früh in ihm lebendig war, hatte ihn auch schon als lateinischen Poeten vielfach der unmittelbaren Gegenwart angehörige Dinge in einfacher Fas-

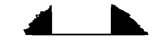
sung behandeln lassen, ja hatte ihn dazu getrieben, manche seiner lateinischen Gedichte als Flugblätter mit Holzschnitten herauszugeben. Brant war eine ernste und selbst strenge Natur, welche die Gebrechen der eigenen Zeit und die großen Widersprüche im deutschen Leben tiefer empfand, als er sich von der geistigen Regsamkeit und dem Aufschwung seiner geliebten Studien beglückt fühlte. Durch seine lateinischen Gedichte vermochte er seine Gesinnungen nur einem beschränkten Kreis darzulegen, und so scheint er von frühauf die Absicht eines größern poetischen Werks in deutscher Sprache gehegt zu haben. Er begann damit, lateinische Gedichte ins Deutsche zu übertragen, um sie einem größern Publikum zu vermitteln, koncentrirte dann die ganze Fülle seiner Gedanken, und in gewissem Sinn seiner Studien, in dem Entwurf zu seinem „Narrenschiff". Wenn der Erfolg der alleinige Maßstab des literarischen Werths wäre, müßte das didaktische Gedicht Brants als eins der ersten Werke der Welt bezeichnet werden. Es fand augenblicklich begeisterten Anklang, es ward überall gelesen, nachgedruckt, nachgeahmt, ins Niederdeutsche und Lateinische übersetzt, es ward kommentirt und von Brants Freund Geiler von Kaisersberg zur Grundlage moralisirender Predigten benutzt. Neben der außerordentlichen Bedeutung, welche Brant durch das „Narrenschiff" erlangte, trat seine übrige vorangegangene und nachfolgende literarische Thätigkeit fast in den Hintergrund. Zwar waren die nächsten Jahre nach der Herausgabe des „Narrenschiffs" die produktivsten in Brants Leben: er gab damals seinen verdeutschten „Cato" und seine „Vermischten Gedichte" heraus, bereitete neben anderen lateinischen Autoren seine lange beabsichtigte Ausgabe des „Virgil" vor, erwies sich überhaupt rührig und in seinem eigensten Sinn in jede Bewegung der Zeit eingreifend; aber es war natürlich, daß sich, von der allgemeinen Verbreitung des „Narrenschiffs" an, Brants Ruhmesansprüche wesentlich auf das allgefeierte Gedicht stützten. Wenige Jahre nach der Herausgabe seiner größten Leistung trat ein Umschwung in Brants Lebensverhältnissen ein: er wurde 1501 nach seiner Vaterstadt Straßburg berufen und 1503 zum Stadtschreiber daselbst ernannt. In diesem so ehrenvollen als einträglichen Amt ward Brants Zeit von politischen Geschäften so wesentlich ausgefüllt, daß seine literarische Thätigkeit von hier ab eine bemerkbare Einschränkung erfuhr. Auch eine innere Wandlung hatte an



seinem allmählichen Verstummen Antheil. Sebastian Brant fuhr zwar noch jahrelang fort, in den Kreisen der älteren Humanisten und der Moralreformer als eine bedeutende und maßgebende Persönlichkeit zu gelten, aber befand sich nicht mehr im Einklang mit der Eigenart und den Bestrebungen eines jüngern Geschlechts. Er war bereits mit dem in den „Briefen der Dunkelmänner" angeschlagenen Tone nicht mehr einverstanden und fühlte sich abgestoßen und erschreckt, als die von ihm gehoffte mäßige Reform die Wendung zur kühnen Reformation nahm. Die bloße Möglichkeit einer Kirchenspaltung (welche zur Zeit seines Todes noch keineswegs als unvermeidlich erschien) dünkte ihm unerträglich, und er bekannte sich offen als Gegner Luthers und der Wittenberger. Brant und sein ganzer Lebenskreis waren viel zu sehr auf eine friedliche, gleichsam unmerkliche und unsichtbare Umgestaltung der Dinge gerichtet gewesen, als daß ihnen die kühne Rücksichtslosigkeit Luthers und die tiefgehende Erregung des deutschen Volksgeistes willkommen gewesen wäre. Uebrigens blieb es dem verzagenden Stadtschreiber von Straßburg erspart, den endgültigen Sieg der Bewegung zu erblicken; Brant starb bereits am 10. Mai 1521, in einem Augenblick, wo Luther, trotz seines gewaltigen Auftretens vor dem Reichstag zu Worms, durch das Edikt Karls V. sammt seinen Schriften verdammt ward, und wo Brant und ihm Gleichgesinnte den Wahn hegen mochten, daß die Unruhstiftung des Wittenberger Mönchs damit abgethan sei.

Unzweifelhaft aber, und trotz seiner spätern Stellung zu Luthers Sache, war Brants didaktische Dichtung der Ausdruck von Stimmungen, welche die Jahrzehnte vor der großen Bewegung beherrschten, und die man immer nur als vorreformatorische wird bezeichnen können. Der deutsche Humanismus enthielt an sich so viel ethisches und pädagogisches Element, daß er nothwendig in Gegensatz zu der herrschenden Kirchlichkeit und geistlichen Wirtschaft treten mußte; bei Brant verbanden sich die humanistischen Neigungen und Bestrebungen mit jener reichsstädtisch volksthümlichen Opposition, jenem starken moralisirenden Selbstbewußtsein des deutschen Bürgerthums, an welchem vor allem der träge, entsittlichte und ungebildete Theil des Klerus Anstoß nahm. Brants deutsche Gedichte, außer dem „Narrenschiff", halten sich im Kreis der gleichen Anschauung, sprechen namentlich seine politische Gesinnung, seine

(freilich unklare und im Grunde thatenscheue) Sehnsucht nach einer Reichsreform aus. So namentlich das Gedicht „An den römischen König Maximilian", in dem er eine bei Worms vorgekommene Mißgeburt zu Gunsten des Landfriedens und der Reichseinheit glücklich ausdeutet; so eine Reihe von Aussprüchen in seinem verdeutschten „Cato". Von entscheidendem Einfluß in der deutschen Literaturentwickelung ward nur „Das Narrenschiff" (ältester Druck: „Das Narren-Schyff", Basel 1494; neueste Ausgabe von Zarncke, Leipzig 1854), welches von vielen Seiten geradezu als der Anfang einer neuen deutschen Poesie bezeichnet wurde und jedenfalls einem weit- und tiefempfundenen Bedürfnis der Zeit entgegenkam. Die Bedeutung des Brant'schen Werks lag wesentlich darin, daß in ihm der Humor, der satirische Witz des lebenskräftigen deutschen Bürgerthums und der moralisirende, mürrische und puritanische Ernst, welcher gewisse Kreise desselben durchdrang, sich zum erstenmal vereinigten. Wenn Brant ferner einen Theil seiner geistigen Anschauungen, seiner moralischen Auffassungen den Alterthumsstudien verdankte und seine Belesenheit in das lehrhafte Gedicht verwob, so entnahm er anderseits den energischen Ton, die realistische Lebendigkeit seiner Erzählungen und Bilder den schon vorhandenen Anfängen einer volksthümlichen Poesie, deren Stil er hob und weiter durchbildete. Die Erfindung des „Narrenschiffs" war einfach genug: in dem Bild einer Schiffahrt aller Narren „gen Narragonien", einem Bild, das nicht streng festgehalten wurde, führte Brant alle Laster, Thorheiten und Irrthümer des ganzen Menschengeschlechts an seinen Lesern vorüber. Unterstützt durch die bildlichen Erläuterungen kräftiger Holzschnitte, bildete er den Grundgedanken, daß alle sittlichen Gebrechen Narrheiten seien, in einer Reihe von glücklichen kleinen Darstellungen und Besprechungen durch. Seine Weltkenntnis und scharfe Beobachtungsgabe unterstützte die Satire. „Bei seinem Gedicht sprach man nicht bloß von Narren, man lernte sie nicht bloß kennen und erkannte sie wieder, sondern man lachte über sie, wie man in der Wirklichkeit über Narren zu lachen gewohnt war." (Zarncke, Brants Narrenschiff, Einleitung S. 50.) Der Geist, welcher das „Narrenschiff" belebt, darf keineswegs überall ein erfreulicher oder gesunder genannt werden. Die Anschauungen Brants stammten zum Theil aus der mittelalterlichen Askese, er trug selbst in die als Beispiel angezogenen



Griechen eine finstere, mürrische, verbissene Auffassung aller Lebenslust und Lebensfreude hinein. Aber da es vornehmlich die rohen Formen und üppigen Ausschreitungen der Lebenslust waren, die im Narrenschiff sammt wirklichen Lastern und Thorheiten als Narrheiten verfrachtet und geschildert wurden, so empfand man die Enge und den sauern Ernst des Satirikers viel weniger als die willkommene Schärfe desselben gegen wirkliche Mißbräuche und den gesunden Spott über thatsächliche Narrheiten. Säufer und Prasser, Venusdiener und Ehebrecher, Spieler und Wucherer werden ebenso als Narren geschildert wie Schwätzer, Verleumder, Spötter, Jähzornige, Leichtgläubige, alte Thoren und böse Weiber, Jünglinge, die um des Geldes willen eine Alte freien, und Männer, die ihre Weiber hüten wollen. Narren sind, die unnütze Bücher häufen, lesen, schreiben oder drucken lassen, Narren, die unfruchtbaren Reichthum aufspeichern, Narren, die sich im Glück überheben, die Armut verachten, die sich selbst wohlgefallen, die unnütz in der Welt umherfahren und nicht Narren sein wollen. Narren sind die Pfründenhäufer und schlechten Pfaffen, die aus äußerlichen Gründen geistlich werden, die schlechten Aerzte und die Astrologen. Narren endlich die, welche die heilige Schrift verachten, wider Gott reden und nicht nach der ewigen Freude trachten. Narren sind freilich aber auch in Sebastian Brants Augen alle, die sich jugendlicher Lust hingeben, die tanzen, jagen, nächtlich die Laute schlagen, Fastnachtsscherz treiben, und im Grunde alle, welche, ihrer vielen Sünden und der ewigen Pein gedenkend, doch fröhlich sein mögen! Der Dichter scheint zu meinen, daß man sie alle nach dem Schlaraffenland einschiffen möge, und entwirft zum Schluß das Bild des weisen Mannes, der „gut, vernünftig und witzig" jeden Augenblick sich selbst in der Gewalt hat und in der Selbsterkenntnis (nach dem Muster des hochgelobten Virgilius) Anfang und Ende der Weisheit sieht.

Der Erfolg des Brant'schen „Narrenschiffs" veranlaßte zahllose Ausgaben, Nachdrücke und alsbald auch ergänzende und erweiternde Bearbeitungen, gegen welche der ursprüngliche Autor vergeblich Protest erhob. Der Kreis in Basel und Straßburg, in welchem Brant lebte, nahm an seinem Werk nicht bloß durch eifrige Lobpreisungen Antheil, sondern suchte die tieferen Wirkungen, welche man sich vom Erfolg des Gedichts versprach, in aller Weise zu stärken. Neben Wimpfeling, Trithemius und Locher,

die das „Narrenschiff" in begeisterter Weise über alle seitherigen Literaturschöpfungen erhoben, muß hier nochmals an Geiler von Kaisersberg erinnert werden, welcher 1498 und 1499 eine Reihe lateinischer Predigten über das „Narrenschiff" hielt und dieselben durch Beispiele und Erläuterungen würzte, welche, dem Inhalt des „Narrenschiffs" geistig verwandt, eine außerordentliche Wirkung erzielten und zur allgemeinen Verbreitung der satirischen Anschauung über die Laster und Irrthümer der Menschheit wesentlich beitrugen. Dem Kreis Brants und Geilers entstammte dann auch eine Reihe kleiner Prosaerzählungen, welche der Barfüßermönch Johannes Pauli, der Herausgeber einer deutschen Uebertragung der „Narrenschiffpredigten Geilers von Kaisersberg", im Anfang des 16. Jahrhunderts verfaßte. Johannes Pauli, ursprünglich wohl Pfedersheimer, ward um 1455 in jüdischer Familie geboren, trat frühzeitig zum Christenthum über, lebte in Straßburg, trat in den Franciskaner- (Barfüßer-) Orden, war zwischen 1506 und 1510 Guardian des Barfüßerklosters zu Straßburg, einige Zeit Lesemeister zu Schlettstadt, Villingen und zuletzt im Kloster Thann im Elsaß, wo er 1519 seine Erzählungen „Schimpf und Ernst" beendete und um 1530 aus dem Leben schied. Darf Pauli auch nicht den Humanisten im engsten Sinn hinzugerechnet werden, so zeigte er sich als volksthümlicher Erzähler doch mannigfach von ihnen beeinflußt, schöpfte seine Geschichten ebenso aus Petrarca und Boccaccio wie aus unmittelbaren Beobachtungen und Erlebnissen, entwickelte in seinen kurzen Erzählungen (die etwa an Franco Sacchetti's Novellen erinnern) eine lebendige Frische und durchsichtige Klarheit des Vortrags, die in seiner Zeit ihres Gleichen suchen. Seine Sammlung „Schimpf und Ernst" (ältester Druck, Straßburg 1522; neueste Ausgabe von H. Oesterley, Stuttgart 1866) enthält eine Fülle treffender Anekdoten und Züge aus dem Alltagsleben. Die moralisirenden Absichten des Verfassers, in denen er mit Brant zusammentrifft, haben die Unmittelbarkeit seiner Auffassung und Charakteristik nicht beeinträchtigt; die schlichte Freimüthigkeit, die alle Stände und Persönlichkeiten getreu darstellt und vor einer gelegentlichen Ironisirung des Papstes nicht zurückschrickt, ist durchaus vorreformatorischen Gepräges. Die volksthümlichen Erzähler des nachfolgenden Reformationsjahrhunderts fanden Ursache, zum Theil an Pauli anzuknüpfen.

Näher als Pauli, räumlich wie geistig, lebte der Baseler Bürger und Buchdrucker **Pamphilus Gengenbach** den Kreisen der eigentlichen Humanisten, deren Bildung und Bildungsrichtung er sich bis auf einen gewissen Grad aneignete. Unzweifelhaft stand er unter den Eindrücken der Brant'schen Dichtung und kann deshalb geradezu als Schüler und Nachahmer Brants bezeichnet werden, obschon der Kreis der poetischen Formen, in denen sich Gengenbach versuchte, ein weiterer war als bei dem berühmten Dichter des „Narrenschiffs". Ueber Gengenbachs Leben wissen wir mit Sicherheit nicht viel mehr, als daß er Bürger und Besitzer einer Buchdruckerei zu Basel war, zwischen 1509 und 1523 dichtete und sich gegen das Ende seines Lebens der reformatorischen Bewegung in Basel anschloß. Daß er an italienischen Feldzügen theil genommen (K. Gödeke, Pamphilus Gengenbach, Hannover 1856), ist eine Vermuthung, welche aus seinen lebendigen und im echten Ton der historischen Volkslieder gehaltenen Liedern auf die Schlachten an der Adda und bei Novara aus den Jahren 1509 und 1513 stammt. Diese historischen Lieder fanden große Verbreitung. Gleichzeitig schrieb Gengenbach Gedichte in verschiedenen Meistersingerweisen, in deren einem, der „Erschrockenlichen History von fünf schnöden Juden"[1], uns der grimmige Haß begegnet, welcher große Kreise des deutschen Volks damals noch gegen die Juden erfüllte. Die weitere Wirksamkeit des Dichters ward durch sein Gedicht „Liber vagatorum" und seine lebendigen „Fastnachtsspiele" bezeichnet. Das „Liber vagatorum" („Den Bettlerorden man mich nennt", Basel) war ein Versuch, im lebendigen Stil Sebastian Brants die Eigenthümlichkeiten der gewerbsmäßigen Bettler darzustellen. Seine Wissenschaft von den bettelnden Gaunern schöpfte Gengenbach aus Baseler Verhören von Landstreichern des Kolenbergs und erstreckte den Realismus so weit, daß er das „Rothwelsch" der Gauner und Bettler (der Dichter bezeichnet es schlechthin als die „Sprache, die man nennt rot", mit der sie die Leute betrügen) zur ersprießlichen Belehrung aufnimmt und dem „Bettlerorden" ein besonderes Wörterbuch derselben anhing.

---

[1] Sämmtliche Gedichte Gengenbachs getreu nach den alten Drucken des 16. Jahrhunderts in **Gödeke's** „Pamphilus Gengenbach".

Zu höherer und mehr poetischer Wirkung erhob sich Gengenbachs lehrhafte Tendenz in den Fastnachtsspielen, die er für die Darstellung durch eine Gesellschaft von Baseler Bürgern verfaßte. Drei dieser Spiele stammen aus der letzten Zeit vor der Reformation und sind in den Jahren 1515—1517 in Basel gespielt worden. Sowohl „Die zehn Alter dieser Welt" (1515), „Die Gauchmatt" (1516) wie der „Nollhart" (1517) zählen ihrer ganzen Art nach zu den ernsthaften Fastnachtsspielen und halten sich in der didaktisch-satirischen Richtung, die Brant der Poesie gegeben hatte. In den „Zehn Altern dieser Welt" schreitet der Einsiedel, welcher das sittliche Bewußtsein und die christliche Klugheit repräsentirt, an den Gestalten der Lebensalter vom Kind bis zum hundertjährigen Greis vorüber, sie berichten einer nach dem andern ihre Thorheit und Narrheit und müssen sich von dem Einsiedel weisen lassen. Ein frischer, sehr derber, aber nicht unflätiger Ton geht durch das Spiel hindurch. Die „Gauchmatt" (nach Göbeke's Vermuthung gegen ein Gedicht gerichtet, in welchem die Unkeuschheit für sündlos erklärt worden war) läßt Frau Venus mit ihren Frauen und Fräulein auf einer Matte Hof halten und Vertreter aller Stände durch ihren „Hofmeister" auf die Gauchmatt entbieten, wo Cupido alle „Gäuche", sie seien jung oder alt, schießen wird. Der Narr warnt umsonst, ihm nicht ins Handwerk zu pfuschen: der Jüngling, der Rock, Hosen, Mantel und Degen abwirft, um den Reihen der Venus zu tanzen; der Ehemann, der Weib und Kind verläßt und seine Frau darauf verweist, die Finger zu saugen; der Kriegsmann, der sich erst tapferlich zu wehren denkt und dann doch in Schleier und Hemd in den Venustanz eintritt; der gelehrte Doktor, der Astrologie und Medicin auf der Gauchmatt vergißt; der „alt Gauch", der noch mit einer Krücke und grauem Bart gegen eine gute Schenkung Einlaß auf der Venusmatte hofft; der Bauer, der seinen „Anken" (Rahm) und seine Eier, statt zu Markt, zur Gauchmatt trägt, um Frau Venus zu schauen — sie alle werden nackt, bloß und mit Spott heimgeschickt, während Frau Venus verkünden läßt, daß sie ihre Wohnung in der „Malenzgassen" zu Basel genommen habe und ihren Verehrern Krankheit und Siechthum verheißt. In der „Gauchmatt" verräth Gengenbach durch beständige Bezugnahme auf römische Schriftsteller, wie nahe er den geistigen Interessen der Humanisten getreten war, und welche Theilnahme er für

diese auch bei seinem bürgerlichen Publikum voraussetzte. Ein höchst eigenthümliches Fastnachtsspiel: „Der Nollhart", läßt uns einen tiefern Blick in die unruhige Gährung der Zeit thun. Die Gestalt des prophezeienden „Nollhart", welche die Verkörperung eines früher erschienenen und, wie es scheint, weitverbreiteten Buches mit Prophezeihungen war, tritt gleichzeitig mit anderen Propheten und Prophetinnen (Methodius, Birgitta und Sibylla) auf, und der Papst, der römische Kaiser, der König von Frankreich, der Bischof von Mainz und der Pfalzgraf, der Venediger und der Türke, der Eidgenoß, der Landsknecht und der Jude suchen die Zukunft von ihnen zu ergründen. Obschon hier die Prophezeiungen und somit die Anschauungen des Dichters über die nächste Zukunft der Welt in den Vordergrund treten, fehlt es auch diesem Fastnachtsspiel nicht an dem strafenden satirischen Ton: den Gewalthabern der Erde werden ihre wirklichen oder vermeinten Mängel vorgehalten. Die Stimmung, in welcher die Prophetin Birgitta dem fragenden Papst weißagt, daß Rom, sonst ein Acker mit guten Früchten, jetzt um des vielen Unkrauts willen „gereutet" werden müsse mit einem Eisen, das wohl schneidet, und mit Feuer, ist eine vorreformatorische im stärksten Sinn des Worts — und macht es leicht erklärlich, daß sich Pamphilus Gengenbach, im Gegensatz zu seinem Vorbild Brant, in der letzten Zeit seines Lebens und Dichtens begeistert an Luther anschloß. Zeugnis dafür sind einige letzte Dichtungen des Buchdruckers, vor allem die wider Thomas Murner gerichtete satirische Novella („Eine grausame History von einem Pfarrer und einem Geist und dem Murner, der sich nempt der Narrenbeschwörer", Basel 1523) und mehrere halbtheologische Flugschriften, die aus der Presse und jedenfalls auch aus der Feder Gengenbachs hervorgingen.

Die Gestalten Brants wie Gengenbachs, obschon im wesentlichen der Zeit der Vorreformation angehörig, ragen bereits in die Tage der beginnenden Reformation hinüber. In ihrem verschiedenen Verhalten zu der großen beginnenden Bewegung spiegelt sich gleichsam prophetisch der ungeheure Zwiespalt vor, in welchen ganz Deutschland durch die kommenden Dinge versetzt werden sollte. Unter den sonstigen gelehrten und ungelehrten Nachahmern Brants, welche die Form des Lehrgedichts in deutscher Sprache als eine günstige und wirksame anerkannten, erhoben sich nur wenige zu einer poetisch leben-

digen Darstellung. Johann von Morßheim, Hofmeister in der Pfalz, schrieb 1497 ein Lehrgedicht „Spiegel des Regiments" („Spiegel des Regiments in der Fürsten Höfe, da Frau Untreu gewaltig ist", ältester Druck Oppenheim 1515; neueste Ausgabe von Karl Gödeke, Stuttgart, Publikationen des Literarischen Vereins, 1856), in welchem alte und neue Klagen über den Lauf der Welt erklangen. Das ganze Gedicht entbehrt des frischen, kräftigen Realismus, welcher als das Hauptverdienst der lehrhaft satirischen Richtung erachtet werden muß, es erreicht in keiner Weise die wirkliche scharfe Weltspiegelung, welche gleichzeitig im niederdeutschen „Reinecke Voß" geboten ward, aber es stellt uns gleichfalls vor Augen, wie allgemein der lehrhafte Drang und die Lust geworden waren, mit dem hergebrachten Weltlauf anzubinden.

Als der bedeutendste, man kann kaum sagen Nachahmer oder Schüler, aber Geistesverwandte Brants, und als Fortsetzer der poetischen Richtung, zu welcher „Das Narrenschiff" hingeführt hatte, muß vor allen Brants Landsmann, der Straßburger Thomas Murner, gelten. Murners Name ward nachmals in der Reformation vielfach in der Reihe der heftigsten Widersacher Luthers genannt und seine gesammte Thätigkeit unter dem Gesichtspunkt seiner Streitschrift für König Heinrich VIII. von England, in welcher er Luther einen ausgelaufenen Mönch, einen mörderischen Bluthund und fünfzigfachen Lügner gescholten, oder seines neuen Liedes: „Vom Untergang des christlichen Glaubens", beurtheilt. Allein die gesammte antilutherische Polemik Murners erscheint gegenüber der Hauptrichtung seiner Schriften weit minder wesentlich, als die innere Zusammengehörigkeit mit den satirischen Humanisten, welche deutsch dichteten, in ihren Schriften die Ideen der Vorreformation vertraten und sich beim Herannahen der eigentlichen Reformation erst für oder gegen die letzte Konsequenz ihrer Anschauungen zu entscheiden hatten. Murners literarische Hauptleistungen gehören durchaus den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, der Zeit vor Luthers Auftreten, an und helfen die Periode der satirischen und moralisirenden Poesie charakterisiren. Auch in seinem persönlichen wechselvollen Leben darf Murner als Vertreter einer gewissen Klasse der Humanisten angesehen werden.

Thomas Murner, am 24. December 1475 zu Oberehenheim bei Straßburg geboren, empfing seinen ersten Unterricht

in der Schule des Franciskanerklosters dieser Reichsstadt, gerieth dann unter die fahrenden Schüler, welche in großen Scharen die Länder durchzogen, sich vagabundirend und bettelnd von einer Schule zur andern durchschlugen. Er scheint auf seinen Fahrten schon früh einen großen Theil Deutschlands, Polens und Frankreichs kennen gelernt und auch das Schicksal der fahrenden Schüler getheilt zu haben, daß er zunächst nur lückenhafte und unzulängliche Kenntnisse erwarb. Um 1494 soll er bereits die Priesterweihe empfangen haben; jedenfalls trat er früh in den Franciskanerorden ein und bezog entweder schon vorher oder alsbald nachher die Universität Paris, wo er die Würde eines Magisters der freien Künste erwarb, die er auf den Titeln seiner ersten Schriften ebenso wie seine Eigenschaft als Ordensbruder geltend machte. 1499 studirte er in Freiburg im Breisgau die Rechte, scheint aber nebenher auch, gemäß damaliger Sitte, nach der man zu gleicher Zeit Student und Docent war, als akademischer Lehrer aufgetreten zu sein. Dann ging er wieder nach seiner Vaterstadt Straßburg, wo er im Franciskanerkloster lebte, seine schon früh begonnenen literarischen Beschäftigungen fortsetzte und sich sowohl als lateinischer wie als deutscher Poet versuchte. 1506 erlangte er von Kaiser Maximilian den Dichterlorbeer, der seinen natürlichen Hochmuth nicht wenig steigerte. Die Dichterkrönung konnte zu dieser Zeit nur seinen lateinischen Gedichten und sonstigen Schriften gelten. Die letzteren aber verrathen, daß Murner zur echten innern Bildung nicht durchgedrungen war, denn sie zeigten den traurigsten Aberglauben und eine maulfertige Großmannssucht, ohne durch Vorzüge der Form ausgezeichnet zu sein. Bald nach seiner Dichterkrönung trat Murner wiederum seine unruhigen Fahrten an; zur Veränderungs- und Wanderlust des ganzen Humanistenpoetengeschlechts gesellte sich bei ihm sehr oft die äußere Nöthigung, einen Schauplatz zu verlassen, auf dem er von den Freiheiten, die sich damals landfahrende Mönche und Humanisten um die Wette nahmen, zu ausgiebigen Gebrauch gemacht hatte. Daß Murner wegen ärgerlicher Liebeshändel oder wegen heftiger Zwiste mit selbstgeschaffenen Gegnern mehrfach den Aufenthalt wechseln mußte, bestätigen alle gleichzeitigen Zeugnisse. Im einzelnen ist es seither nicht möglich gewesen, allen seinen Fahrten und Abenteuern zu folgen; er taucht auf der Universität zu Krakau auf, wo er Logik gelehrt haben will und wahrscheinlich

die Würde eines Baccalaureus der Theologie erworben hat, er nahm als „Orator" an der allgemeinen Ordensversammlung der Franciskaner zu Rom Antheil, lebte längere Zeit in Italien (namentlich in Venedig), wurde vor 1509 Doktor der Theologie zu Basel und Lesemeister des Barfüßerklosters in Bern. Hier gab ein selbst in jenen Zeiten unerhörtes Vorkommnis Anlaß zu einem seiner ersten deutschen Bücher. Vier Prediger des Dominikanerordens hatten durch gefälschte Wundererscheinungen die Gemüther in Aufregung gesetzt, wurden, als der Zusammenhang des frechen geistlichen Betrugs auskam, vor das geistliche Gericht gestellt und Pfingsten 1509 verbrannt. Murner besang das Ereignis in Reimpaaren und richtete deren Spitze gegen die den Barfüßern feindlichen Dominikaner. Zwischen 1510 und 1515 entwickelte er seine stärkste und bedeutendste literarische Thätigkeit. Auch jetzt wechselte er den Aufenthalt zwischen der Schweiz, Straßburg, Freiburg, Trier und Frankfurt a. M., predigte zu Frankfurt lateinisch über die Themen seiner „Schelmenzunft" und kopirte damit Geiler von Kaisersberg, der Brants „Narrenschiff" zum Text einer Predigtreihe benutzt hatte. Doch war wohl sein Hauptaufenthalt, zu dem er immer wieder zurückkehrte, Straßburg. Hier gab er die satirischen Hauptwerke: „Die Narrenbeschwörung" und „Die Mühle von Schwindelsheim und Gret Müllerin Jahrzeit" heraus, veröffentlichte eine Uebersetzung der „Aeneide", durch welche er in die Reihe der Humanisten eintrat, welche die lateinischen Dichtungen weiteren Volkskreisen zu vermitteln trachteten, unterhielt die Welt mit seinen persönlichsten Angelegenheiten in dem Gedicht: „Eine geistliche Badenfahrt" und wollte sie des weitern unterhalten mit seiner „Gäuchmatt", deren Druck zu Straßburg verboten ward und zu Basel geschehen mußte, wo sich Murner ab und zu gleichfalls längere Zeit aufhielt. Daneben publicirte er juristische Traktate und belehrte die Studenten in lateinischen Schriften, wie man die Logik in einem Kartenspiel und die Regeln der Prosodie auf einem Bretspiel erlernen könne. Diese und ähnliche Werke verrathen hinreichend, daß der Satiriker, welcher damals als ein Vertreter der neuen Ideen galt, der im Reuchlin'schen Streit auf Seiten Reuchlins gestanden zu haben scheint, einen Zug innerer Verwandtschaft zu den Klopffechtern und Charlatanen der alten Scholastik bewahrte. Inzwischen blieb er bis zum Beginn der Reformation mit allen abenteuerlichen Fahrten und selt-

samen Abschweifungen doch der Grundanschauung seiner deutschen Dichtungen treu und kämpfte so energisch wie irgend ein Vertreter der volksthümlich satirischen Literatur gegen die Verderbnis, Verweltlichung und Habgier der Kirche. In diesem Sinn übersetzte er noch nach dem Beginn der Reformation Luthers Schrift: „Vom babylonischen Gefängnis der Kirchen". Seit 1520 aber begann er, sich zuerst mit einer „christlichen und brüderlichen Vermahnung" gegen Luther zu wenden; bereits gegen Ende dieses und Anfang des folgenden Jahrs hieß ihm Luther ein Zerstörer des Glaubens Christi, und rief er den großmächtigsten und durchlauchtigsten Adel deutscher Nation wider den Wittenberger auf. Es ist bedenklich, die innere Wahrheit Murners hierbei zu verneinen, sein neues Lied, „Vom Untergang des christlichen Glaubens" im Bruder Veitenton, hat Stellen, die aufrichtig empfunden klingen. Die Zeitgenossen nahmen aus ihrer Kenntnis der ganzen Persönlichkeit Murners heraus an, daß er von ehrgeizigem Neid gegen Luther geleitet worden und auf der abschüssigen Bahn dieser Gegnerschaft weiter geglitten sei, als ihm selbst lieb gewesen. Jedenfalls entwickelte Murner in der neuen Richtung leidenschaftliche Thätigkeit und setzte seine alte Reimkunst und grob volksthümliche Satire in dem 1522 publicirten Gedicht: „Von dem großen lutherischen Narren, wie ihn Doktor Murner beschworen hat", ins Spiel. Schon jetzt ward er zu Straßburg die Zielscheibe des wohlverdienten Hasses der lutherisch und evangelisch Gesinnten. Die Gunst König Heinrichs VIII. von England, dessen „Sieben Sakramente" er übertrug, und den er in der oben erwähnten Flugschrift vertheidigte, konnte seiner bedrohten Stellung keinen Halt geben. Er ging auf Einladung des Königs 1522 nach England und kehrte mit einem glänzenden Schreiben des Königs heim, worin ihn Heinrich VIII. dem Rath von Straßburg besonders empfahl. Das alles konnte nicht hindern, daß ihm von dem der Reformation zuneigenden Rath der Reichsstadt zunächst seine Polemik untersagt wurde. Da er es unmöglich fand, in Wort und Schrift Frieden zu halten — wenn er aufrichtig altgläubig gesinnt war, mochte dies unter den damaligen Verhältnissen allerdings unmöglich sein — so mußte er nach der Aufhebung des Franciskanerklosters und einem Aufstand, der ihn direkt bedrohte, aus Straßburg nach der Schweiz flüchten. Hier fand er Aufnahme in Luzern, ward als Pfarrer angestellt und stritt in dem Kampf, den die Reformation

auch innerhalb der Eidgenossenschaft erweckte, eifrig auf Seiten der katholischen Kantone. Die Erbitterung der Anhänger Zwingli's stieg durch seine rücksichtslosen Schmähschriften auf den höchsten Grad: Zürich und Bern verlangten durch eigene Gesandte Genugthuung wider Murner und setzten seine Verweisung aus der Schweiz 1529 durch. Er ging nach Deutschland zurück, fand Zuflucht und Schutz beim Kurfürsten Friedrich von der Pfalz, der ihm allerdings Schweigen auferlegt zu haben scheint. Er lebte gerade noch lange genug zu Heidelberg, um die sieghafte Ausbreitung der Reformation zu sehen, und starb um 1537.

Von Murners zahlreichen Schriften gehören der Geschichte der Poesie natürlich nur die satirischen und volksthümlicheren Gedichte an. Sieht man von dem oben erwähnten Klagelied: „Vom Untergang des christlichen Glaubens" und von dem Gedicht: „Von dem großen lutherischen Narren" (erster Druck, Straßburg 1522; neueste Ausgabe von Heinrich Kurz, Zürich 1848) ab, welches mit seinen rohen und platten Ausfällen gegen Luther und alle „Büchleinschreiber mit verborgenem Namen, so Murner für des Papstes Geiger ausgeben", mit seinen Zoten und Possen durchaus der Tendenzpoesie der Reformationszeit angehört (vgl. Theil II, Kap. 48), so haben wir in ihnen Gedichte vor uns, welche überwiegend der geistigen Welt Brants und Gengenbachs entstammen. Sie werden lediglich durch die abenteuerliche, streitbare und humoristische Persönlichkeit anders und eigenthümlich gefärbt. Murner geht in Bezug auf die Volksthümlichkeit des Inhalts, die beliebte Mischung von Schimpf und Ernst, noch einen guten Schritt weiter als sein Landsmann und Vorgänger; man merkt, daß er seine Freude am Schimpf, an den Lastern und Thorheiten der Welt hat, zwischen denen sich gar lustig leben läßt. Dies tritt schon in seinem ersten großen Gedicht: „Die Schelmenzunft" (erster Druck, Frankfurt a. M. 1512) entscheidend hervor. Murner rühmt sich gleich in der Einleitung, daß er die Schelmen um so besser kennen müsse, als er sich, noch jung und klein, an eines Schelmen Bein gerieben und den Schalk hinter den Ohren gehabt habe, da er kaum geboren gewesen sei. Der verächtliche Ton, in dem er von sich selbst spricht, macht aber bald einem höhern Anspruch Platz, und der Satiriker sagt ausdrücklich, daß, wer dies sein Gedicht durchlesen und nichts davon

getragen habe als die groben Reden, die Stellen: „da man die Sau krönt“, einen „großen Dreck“ gefunden habe und in die Schelmenrotte gehöre. Zur Schelmenzunft werden dann gerechnet: die Pfaffen, die statt vom Christenthum von „blauen Enten predigen“, von aller Tandmär dieser Erde anstatt vom Evangelium, die bösen Juristen, die Löcher durch des Papstes Briefe reden, die hungrigen Junker, die aufs Kerbholz zechen, und die betrügerischen Kaufleute, die darauf handeln, die Schwätzer, die aus einem hohlen Hafen reden (beispielsweise Nonnen, die lateinische Gebete plärren, ohne sie zu verstehen), die „Hippenbuben und Würfelleger“, die Kläffer, Schwätzer, Schmarotzer, die jeden Braten schmecken, ohne einen zu bezahlen, die Klätscher, die Unfläter, welche beständig die Sauglocke läuten, die Listigen, die glatte Wörter schleifen oder Speck auf die Falle legen, die Bierbankpolitiker, die von Venedig und dem Türken reden und sich um die Reichsstädte unnütze Sorge machen, die Säufer, Schlemmer &c.; alle, die als verlorene Söhne in die Welt abenteuern und mit gutem Verspruch für künftige Besserung zu Vaters Haus zurückkehren. Einen weitern Kreis des Weltlebens und seiner satirisch-didaktischen Darstellung umspannt Murners größeres beinahe gleichzeitig erschienenes Werk: „Die Narrenbeschwörung“ („Doctor thomas Murners Narrenbeschwörung“, erster Druck, o. O. u. D., Straßburg 1512; neueste Ausgabe von K. Gödeke, Leipzig 1879), welche das verbreitetste und populärste seiner Werke wurde, so daß trotz des Verrufs, in dem Murner nachmals stand, um die Mitte des Jahrhunderts der gut protestantische Jörg Wickram eine Neubearbeitung unternahm. Der Eingang rechtfertigt es, daß der Dichter nach Sebastian Brant die Beschwörung von Narren und ihre Verbannung in andere Länder als Deutschland unternimmt. Wohl fühlt er sich selbst einen Narren, allein die göttliche Wahrheit kann auch er vertragen; wenn er lehrt, was er selbst nicht thut, so straft er sich selbst und lehrt Gott dazu. Die Narren gedeihen in der Welt so üppig, daß ein Paar, die man aussäet, tausend Paar tragen; als die schädlichsten darunter gelten ihm immer die gelehrten Narren, die statt zu studiren „bubelirt“ haben, als Magister der sieben Künste umherlaufen, und bei denen man Gott danken muß, wenn man eine halbe Kunst findet, die sich Doktor nennen lassen und nicht wissen, was die Rüben gelten. In allen Ständen ist Narrheit und gibt's zu beschwö-

ren; Frauen und Männer verdienen gleich sehr, daß der Narrenbeschwörer zu den stärksten Mitteln greift. Am empfindlichsten ist doch die Verderbnis der Kirche, denn obschon Murner sagt, daß man alle Frauen um der einen allerheiligsten Jungfrau willen und Gottes Knechte um Gottes willen ehren soll, so unterläßt er selbst doch nicht, das Schlimmste von Bischöfen, Priestern, Mönchen und Nonnen als Narrheit dem Leser vorzuführen. Vor allem sieht er das Verderben der Kirche in den fürstlich gebornen Bischöfen, der Teufel hat viel Schuhe darum zerrissen, ehe er es durchbiß, daß die Fürstenkinder alle die Inful des Bischofs tragen wollen, und nun, statt ihre geistlichen Pflichten wahrzunehmen, dieselben dem Weihbischof zuschieben. So werden die Bischöfe Wölfe aus Hirten, predigen erst den Gänsen gar süß und regieren dann hart, richten ihre Gedanken auf kriegerische Stärke, fürstlichen Prunk und hängen ihr Herz an die Jagd, so daß die Priester Jäger werden und die Hunde die Messen singen. Daneben wird die niedere Geistlichkeit von der hohen kläglich abhängig, die Dekane dürfen nichts gegen den Bischof sprechen, müssen des Bischofs Lied pfeifen; mit der kirchlichen Gewalt wird solcher Mißbrauch getrieben, daß der Glaube ehestens den Hals brechen wird. Die Klöster sind entartet, die Frauenklöster, „gemeiner Edelleute Spital", mit adligen Töchtern angefüllt, die, ohne Beruf zum geistlichen Leben, im Kloster durch ihre Unzucht der Kirche und ihren Familien Schande bringen; die Mönchsklöster sind um nichts besser, die Mönche steigen nachts über die Mauer. Daneben ist alles feil: Pfründen, Sakramente und Reue der Sünden; bei Beichte und Sakrament ist es nöthig, nach der Tasche zu greifen; die Kirche läßt den Türkenkrieg predigen und beluchst damit die Deutschen um ihr Geld. Im Reich sieht es nach Murner nicht besser aus: die Fürsten widersetzen sich dem Kaiser; der Adel treibt „Sattelnahrung", trabt in dem Stegreif und lacht König Ferdinands von Spanien, der neue Inseln beim Kalkutterland gefunden, während die Stegreifritter Inseln mit Silber, Gold und Tuchgewand auf dem Rhein und der Donau finden; die Städter treiben Wucher, „rennen mit dem Judenspieß", die Bauern werfen den Bundschuh auf, und alle Deutschen miteinander machen Lorenz Keller und sind alle Stunden voll. Alles das trägt Murner in der stärksten, gröblichsten Weise, oft mit treffenden Bildern und immer mit der



unverlegenen Beredsamkeit des echten Bettelmönchs, aber ohne Plan und logische Folge, ohne jede innere Verknüpfung vor, es ist, als ob die Narrenbilder, die er beschworen, im tollsten Wirbeltanz um ihn kreisten, während doch die nüchterne Lehrhaftigkeit des Gedichts einen phantastischen Eindruck nicht aufkommen läßt. Interessant sind in formeller Beziehung einige Ansätze, über die Eintönigkeit des Reimpaars durch künstlichere Behandlung desselben hinauszukommen. In der Leichtigkeit des Vortrags ist überhaupt ein Fortschritt gegenüber Brant zu spüren, so sehr der letztere auch an Ernst der Gesinnung und Kenntnis der vergangenen Welt Murner überragt. Dafür ist Murner um so besser in der gegenwärtigen zu Hause und trägt kein Bedenken, seine Schilderungen derselben über die bedenklichsten Gebiete auszudehnen. Die hierfür charakteristischen Dichtungen Murners sind: „Die Mühle von Schwindelsheim" („Die Mülle von Schwyndelßheym und Gredt Müllerin Jarzeit"; erster Druck, Straßburg 1515), ferner: „Die Geistliche Badenfahrt" („Ein andechtig geistliche Badenfart"; erster Druck, ebendaselbst 1514) und endlich die schlimm verrufene „Gäuchmatt" („Die gauchmatt zu straff allen wybschen Mannen erdichtet"; erster Druck, Basel 1519), welche gleichwohl nicht schlimmer ist, als andere derbe Leistungen der volksthümlich-satirischen Literatur. Die „Mühle von Schwindelsheim" ist eine gute Probe von der Keckheit, mit welcher selbst ein Geistlicher in dieser Zeit die bedenklichsten Themen behandeln zu dürfen glaubte. Sie sowohl als die „Gäuchmatt" erweisen, daß Murner in Beziehung auf den zeitüblichen Verkehr der Geschlechter, auf Liebschaften und Ausbeutung der Männer durch listige Weiber eine gute oder vielmehr schlimme Erfahrung erworben hatte, so daß in seiner strafenden Darstellung dieser Künste das Wohlbehagen an denselben sehr merklich nachklingt. Allerdings behauptet er dann wieder, seine Wissenschaft von diesen Dingen nur aus den „weltlichen Büchern" geschöpft zu haben. In der „Gäuchmatt" wechseln die Verse gelegentlich mit Prosa, die geschwornen Artikel der Gäuche sind in letzterer. Auch hier bricht die allgemein gewordene Verspottung der Unsitten der Geistlichkeit, mit der Murner sein eigenes Leben und Treiben strafte, wieder durch. Er schildert die geistlichen Gäuche, die „oft und dick in die Kirchen gucken unter der Predigt, um ihre ‚Gäuchin' zu sehen. Denn es würd Gott oft übel ge-

sungen, wenn wir nit wüßten, daß unsern Gesang die Gäuchin hört. Es thut uns Geistlichen wohl im Herzen, daß der arme, gemeine Mann meint, wir singen, pfeifen und orgeln Gott, so locken wir der Gäuchin". In dieser Dichtung wie in der Narrenbeschwörung spielen denn natürlich auch die alten Anschuldigungen, mit denen man sich im Volk gegen die Pfaffheit trug, eine bedeutende Rolle; die fabelhafte Päpstin Johanna taucht hier wie überall auf, wo es gilt, den Weibern und den Geistlichen zugleich etwas am Zeuge zu flicken. In seinen historischen Citaten ist Murner nie so glücklich wie in den Bildern aus dem unmittelbaren Leben, im Kapitel der „Gäuchmatt", welches einem Preis der weiblichen Schamhaftigkeit gewidmet ist, stellt er auch Judith, die Holofernestödterin, als Muster weiblicher Scham hin! Leistet die „Gäuchmatt" das äußerste in unbefangener Erörterung von buhlerischen Gewohnheiten und Künsten (wobei allerdings der moralisirende Ton immer festgehalten wird), so übertrifft die „Geistlich Badenfahrt" alle anderen Gedichte Murners und vielleicht alle anderen Gedichte der Zeit an einem Realismus, der vor nichts zurückschreckt. Seine Bilder vom Baden gehen bis in die genauesten Einzelheiten, Verrichtungen, wie „das Bad heizen", „Laugen machen", „schröpfen" 2c., aber auch „den Leib reiben", „die Haut kratzen", geben ihm Anlaß, den Leser mit einem andächtigen Vergleich zu erfreuen. Wie einer im Bad recht schwitzen muß, um gründlich rein zu werden, ist es in der Beichte gerathen, nicht etwa nur wenige Tröpflein Sünde auszuschwitzen, sondern ganz und gar sauber zu baden; wie uns das Bad den Leib erfrischt und ihn wieder reint, so sollen wir im Gebet und Wohlthun die Seele erfrischen und uns mit Gott wieder einen. Wunderliche Anklänge an die Fragen, mit denen sich seit Jahrhunderten die Scholastiker herumschlugen, finden sich in den Stellen der „Badenfahrt', wo der Dichter den Christen prophezeit, daß sie in der Gestalt von 33jährigen Menschen auferstehen werden, weil dies das Alter sei, das Christus erreicht habe. Dabei gibt ihm die Realität der Badestube den Muth, seine intimsten Menschlichkeiten vor aller Welt zu erörtern, und die Leser müssen erfahren, daß ihm auf der Reise nach Frankfurt seine Gliedmaßen derart erfroren sind, daß er ganz „räudig und schäbig" war und erst, als er sich in ein Mayenbad setzte, Reinheit und Gesundheit wieder erlangt habe. Diese Art Offenherzigkeit trifft mit der gleichzeitigen Huttens, der seine

Kur durch das Franzosenholz in einer eigenen Schrift vor die Oeffentlichkeit brachte, in entscheidender Weise zusammen, und es ist allerdings gerathen, hier die Maßstäbe späterer Tage sehr vorsichtig anzuwenden. Die Gesammterscheinung Murners zählt nicht zu den erfreulichsten dieser Zeit, der streitlustige und unruhige Franciskaner bringt die Mängel derselben so scharf zum Bewußtsein wie ihre Vorzüge, für die herrschende Grundstimmung aber ist gerade sein Auftreten als satirischer Poet von hoher Bedeutung. Anderseits erweist eben Murners unbedingte geistige Zugehörigkeit zur Vorreformation, wie scharf doch diese Bewegung von der nachmaligen Reformation zu trennen ist, und welche andere Ziele wenigstens jener Theil der Vorkämpfer vor Augen gehabt haben mußte, welcher gleich unserem Satiriker später mit Luther, Zwingli und ihren Anhängern in unsühnbare Konflikte gerieth.

Der Gruppe der seither geschilderten Dichter ist auch der Verfasser oder Bearbeiter der niederdeutschen Fassung der alten Thiersage von Reinecke dem Fuchs hinzuzurechnen. Es ist seither allerdings nicht möglich gewesen und kann recht wohl für immer unmöglich bleiben, den wahren Namen und die Lebensverhältnisse desjenigen Poeten festzustellen, welcher den „Reinecke Vos" am Ende des 15. Jahrhunderts in der Gestalt neu geschaffen hat, in welcher er dann einige Jahrhunderte lang eine bedeutende Wirkung ausübte. Die Tradition hatte den „Reinecke Vos" einem Nikolaus Baumann zugeschrieben, welcher um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts am Hof der Mecklenburger Herzöge Heinrich und Albrecht lebte, sich dann in Rostock niederließ, wo er 1526 gestorben ist. Nach einer andern Annahme soll der Stadtschreiber und Buchdrucker zu Rostock, Hermann Barkhusen, der Verfasser oder Bearbeiter sein. Auf alle Fälle durchlief das Thierepos bis zu seiner niederdeutschen Fassung einen langen Weg, den Lübben („Reinecke de Vos" nach der ältesten Ausgabe, Lübeck 1498. Mit Einleitung, Anmerkungen und einem Wörterbuch von A. Lübben, Oldenburg 1878) mit kurzen Worten so darstellt, daß der niederdeutsche „Reinecke Vos" eine Bearbeitung „eines holländischen Originals in Versen sei, das wohl dem Hinric van Alkmar zuzuschreiben sein wird. Hinric van Alkmar ist aber selbst nur ein Uebersetzer, und zwar hat er nach einem vlämischen Original übersetzt. Aber auch dieses Original ist nur die Umarbeitung

und Fortsetzung eines ältern vlämischen ‚Reinaert', der, zu Komburg aufgefunden (jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindlich), 1812 von Gräter zum erstenmal veröffentlicht wurde. Aber auch der Verfasser dieses ‚Reinaert' (er nennt sich Willem) erklärt, daß er die Abenteuer von Reinaert nach wälschen, d. h. französischen Büchern erzählt habe. So reiht sich Uebersetzung an Uebersetzung; aber die niederdeutsche, die jüngste von allen, hat die literarische Welt erobert".

Wäre nun in der That das niederdeutsche Gedicht „Reinke de Vos" (erster Druck, Lübeck 1498; dann Rostock 1517; neueste Ausgaben von Hoffmann von Fallersleben, Breslau 1852 und Lübben, s. o.) nur eine Uebersetzung des vlämischen „Reinaert" und dieser eine reine Nachbildung jenes ältern und ohne Frage mittelalterlichen Gedichts, das in seiner frischen Ursprünglichkeit und lebendigen Absichtslosigkeit die späteren Bearbeitungen weit übertrifft, so könnte man dem niederdeutschen Bearbeiter vom Ausgang des 15. Jahrhunderts, der das Werk in Lübeck zum Druck befördert, unmöglich eine Individualität beimessen und würde höchstens sagen dürfen, daß er besseres Verständnis für einen Schatz mittelalterlicher Dichtung bewährt, als seiner Zeit der Regel nach zu eigen war. Allein die Umarbeitung hat in dem Gedicht eine vielfach neue Auffassung und Behandlungsweise des Stoffs hervorgekehrt, an Stelle der naiven Freude an der Thierwelt und ihren Erscheinungen, an den unerschöpflichen Kniffen und Ränken des vielgewandten Fuchses, ist zuerst der didaktisch-moralische Zweck und nachher die entschiedene Satire getreten; die letztere überwiegt offenbar auch bei dem unbekannten Verfasser des niederdeutschen Gedichts und rückt ihn, da eine Reihe von Stellen ihn als einen Gelehrten im Sinn seiner Zeit erscheinen lassen, der Gruppe der volksthümlich dichtenden Humanisten näher. Unzweifelhaft war die satirische Tendenz in der vlämischen Bearbeitung, welche der niederdeutsche Poet zu Grunde legte, schon gegeben und vorhanden, und da zu dieser Zeit von einer selbständigen niederländischen Literatur noch kaum die Rede sein kann, so erweist sie nur, wie allgemein auf deutschem Boden die Stimmungen waren, welche in die Modernisirungen der alten Thierfabel hineinklangen. Die Verwebung äsopischer Fabeln in die Fortspinnung des Gedichts, die Sentenzen und drastischen Reflexionen, namentlich in den späteren Theilen desselben, hatte schon die spätere

vlämische Bearbeitung; der niederdeutsche Poet verstärkte diese Elemente noch und ward dadurch, daß er meist kürzend, selten erweiternd verfuhr, unendlich wirksamer. Die vorreformatorische Tendenz, welche zwar weltliche Fürsten und Höfe, Edelleute und Richter auch nicht schont, aber doch immer vorzugsweise gegen die Laster der Geistlichkeit gerichtet bleibt, fehlt im niederdeutschen Reinecke nicht. Die ganze Hervorhebung des Zugs, daß der Fuchs geistlich werden will, die Beichte Reinecke's im zweiten Theil, in der überwiegend von den Sünden und Lastern der Geistlichen die Rede, die böses Beispiel geben und die Meinung veranlassen, daß die Sünde klein sei, welche die Prälaten gleichfalls begehen, ferner die Schilderung des römischen Hofs im neunten Kapitel des zweiten Buches, die wiederholte Hinweisung darauf, daß Geld und Bestechung dort alles durchzusetzen vermögen, stimmen mit den Anschauungen und Empfindungen, welche die satirische und moralisirende Poesie der Zeit beherrschten, so durchaus überein, daß der Bearbeiter des niederdeutschen Reinecke vom Kreis der eben geschilderten Poeten nicht ausgeschlossen werden darf, wenn auch sein Werk nicht in dem Sinn Original ist, wie man lange Zeit hindurch annahm. Die Stimmung, welche die genannten deutschen Dichter aus der Reihe der Humanisten erfüllte, herrschte natürlich in allen Vertretern des Humanismus um so mehr vor, als gegen den Ausgang des 15. und im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verschiedene Momente eintraten, welche der Bewegung, die längst im Gang war und von kleinen Gelehrtengruppen aus nach und nach immer größere Lebenskreise ergriffen hatte, einen besonders leidenschaftlichen Charakter und den Schwung eines realen, weithin sichtbaren Kampfes verliehen. Unter den Humanisten des strengern Stils wurden damals Erasmus von Rotterdam, dessen „Lob der Narrheit" in aller Händen war, und Johann Reuchlin besonders hochgepriesen. Der letztere sah sich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in jenen berühmten Streit verwickelt, der das große gemeinsame Interesse des deutschen Humanismus ward und den Vertretern desselben dazu verhalf, zum erstenmal ihre ganze Stärke und Ausbreitung kennen zu lernen. Die Entstehungsursache des berühmten Streits, der beinahe das gesammte geistige Deutschland erregte, an allen Universitäten und Schulen durchgefochten ward, die lateinische Literatur der Zeit mit Libellen, Gedichten und gedruckten Briefen

anschwellte, war bekanntlich so armselig wie nur immer möglich. Die Kölner Dominikaner, die in der altkirchlich gesinnten und gestimmten Reichsstadt die Universität wie das städtische Leben beherrschten, hatten einen Juden, Namens Pfefferkorn, zum Christenthum bekehrt, und dieser verfolgte mit dem charakteristischen und stets wiederkehrenden Haß der Konvertiten seine bisherigen Glaubensbrüder. Da ihm letztere den Haß heimzahlten, suchte er sie an ihrer empfindlichsten Stelle zu treffen und denuncirte den Kölner Ketzerrichtern die Mehrzahl der hebräischen Bücher als solche, die im Interesse der christlichen Lehre vernichtet werden müßten. Ein Mandat Kaiser Maximilians, welches diese Vernichtung wirklich befahl, ward erschlichen und wäre vermuthlich zur Ausführung gelangt, wenn nicht Reuchlin seine gewichtige Stimme für die Verschonung der wichtigsten jüdischen Bücher erhoben hätte. An diesen Handel knüpfte der Reuchlin'sche Streit an. Die Dimensionen, die er annahm, gingen weit über die ursprüngliche Veranlassung hinaus; ja, man könnte sagen, daß dieselbe im Verlauf der Jahre fast vergessen worden sei. Die Erbitterung aller Anhänger der mittelalterlichen scholastischen Wissenschaft, die sich in Ehre und Ansehen täglich mehr bedroht, von dem modernen Humanistengeschlecht in aller Weise beunruhigt fühlten, und die Gereiztheit der Humanisten, welche ihre Gegner noch immer im Besitz von Pfründen, Würden und eines weit reichenden Gewohnheitsansehens erblickten, trafen hier auf einander. Der Kampf nährte den Kampf; die ganze Unruhe einer gährenden Zeit, welche in die einzelnen Gemüther tritt und auf den Anlaß wartet, um hervorzubrechen, warf sich auf den Zwist Reuchlins mit den Kölner Dominikanern. Die „Epistolae obscurorum virorum" mit ihrer Verhöhnung des dummdreisten Hochmuths und der barbarischen Unwissenheit der Scholastiker wurden das Werk des Tags; ihre Grundanschauungen wirkten auch auf Männer, welche kein Latein verstanden und den ursprünglichen Anlaß des erbitterten Streits nicht kannten. Die Angelegenheit Reuchlins wider die Kölner Dominikaner durchlief alle Instanzen weltlicher und geistlicher Gerichtsbarkeit, spielte zuletzt am römischen Hof und wurde von den wundersamsten Intriguen und Zwischenspielen gekreuzt, so daß die Aufregung viele Jahre hindurch andauerte, wenigstens Jahre hindurch immer neu entfacht werden konnte. Aber längst ehe Leo X. sein letztes Urtheil im wesentlichen zu Gunsten des

berühmten Humanisten abgegeben hatte, war in Deutschland der Streit entschieden. Die Stimme nahezu aller Gebildeten und Unabhängigen nahm hier Partei für Reuchlin und seine Anhänger; die bloße Thatsache, daß der Ketzerrichter Hoogstraten und seine kölnischen Magister auf eine Entscheidung des päpstlichen Stuhls zu ihren Gunsten hofften, und daß die Kreise der Humanisten eine solche fürchten konnten, erschütterte die Autorität der Kurie in Deutschland. Die Partei Reuchlins appellirte für diesen Fall zum voraus von dem schlecht unterrichteten Papst an den besser zu unterrichtenden. Durch die volksthümliche deutsche Literatur dieses Zeitraums war eine scharfe Kritik auch der höchsten kirchlichen Gewalt hindurchgegangen, Murners und Gengenbachs Gedichte, der „Reineke Fuchs“ wie die Schwänke Pauli's hatten die Ehrfurcht vor dem heiligen Stuhl in der Christenheit nicht erhöht. Aus den Streitschriften der Humanisten aber klang während des Reuchlin'schen Handels ein Ton, welcher die päpstliche Autorität geradezu in Frage stellte und die Einzelnen gleichsam unmerklich an den Gedanken gewöhnte, auch ihr, wenn nöthig, Widerstand zu leisten.

So bestätigt der Gesammtblick auf die deutsche Literatur dieses Zeitraums, daß die Gährung hoch gestiegen und das Gefühl, einer neuen Zeit und völlig umgewandelten Verhältnissen entgegenzugehen, ganz allgemein geworden war. Man trennte sich beinahe nirgends mit leichtem Herzen von den alten Idealen; man wandte sich vielfach den neuen Idealen dann am hoffnungsreichsten und widerstandslosesten zu, wenn in ihnen gleichsam eine Erneuerung der alten verheißen war. Von den Meistersingern, die in wechselnden Weisen eine Wiederherstellung der alten, schlichten Zucht und Sitte ersehnten und verhießen, von den Politikern, welche die Wiederherstellung des heiligen Reichs und der symbolischen Weltherrschaft des deutsch-römischen Kaiserthums träumten, bis zu den zahlreichen Verkündern einer gereinigten, makellosen Kirche (welche man ja einstweilen nur in den Formen und Voraussetzungen des Mittelalters vorzustellen vermochte) nehmen wir überall den gleichen Drang der Umbildung des Bestehenden, den gleichen geheimsten Wunsch nach Wiederherstellung wahrer oder vermeintlich besserer Zustände wahr. In beständiger, oft nahezu unlöslicher Mischung und Wechselwirkung mit diesen Kämpfern, die vorwärts drängten, während ihr Antlitz rückgewandt blieb, standen aber bereits Hunderte

und Tausende, welche einem unbekannten Neuen kühn und voller Erwartung zutrieben. Die wachsende Erregung der Gemüther gab sich in tausend Zeichen kund, und auch für den, der nur aufs Nächste blickte, mußte seit dem letzten Jahrzehnt des 15., dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts klar werden, daß eine neue Zeit für Deutschland im Anzug sei. Die Weiterschauenden aber, gleichviel ob sie in Furcht oder Zuversicht dem Kommenden entgegenharrten, wurden schon jetzt von der Ahnung ergriffen, daß eine gewaltige, weltgeschichtliche Katastrophe bevorstehe, zu der alle Kämpfe und Bestrebungen des Augenblicks nur leichte Vorspiele seien.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Der Uebergang zur Hochrenaissance in Italien.

Die Gegensätze, welche in den Anfängen der italienischen und der deutschen Literatur mit so großer Bestimmtheit hervorgetreten waren, verschwanden auch auf dem gemeinsamen Boden der Alterthumsstudien und der Neubelebung der Wissenschaften nicht. Wie wir gesehen haben, herrschte eine grundverschiedene Anschauung über die Aufgaben und Ziele der „Erneuerung" diesseit und jenseit der Alpen. Und auch wenn die völligste Uebereinstimmung vorhanden gewesen wäre und in der neulateinischen Poesie, die im Gefolge des Humanismus auftrat, sich dieselbe Bildung und Empfindung widergespiegelt hätte, so würde in der nationalen Literatur jedes Landes das Auseinandergehen der poetischen Wege unvermeidlich gewesen sein. Denn nicht oft genug kann es betont werden, daß in der lebendigen Poesie die Wirkungen des realen Lebens stärker sind als alle Bildungseinflüsse und demgemäß die italienische Dichtung in der Hauptsache aus anderen Quellen genährt ward als die deutsche, selbst als die Mythologie und Historie des Alterthums bei den Dichtern beider Nationen einen breiten Raum einnahmen. So zeigen denn auch die Einzelentwickelungen innerhalb der Literaturen wenig Verwandtschaft, und zur Zeit, wo in Deutschland der Aufschwung des Humanismus zu einer engen Verbindung mit den vorreformatorischen Tendenzen der Volksliteratur führte, läßt sich in Italien in einer Reihe von Erscheinungen das Zurücktreten selbst des Geistes wahrnehmen, der die Toskaner des 14. und 15. Jahrhunderts vorwaltend belebt hatte. Man darf allerdings nicht behaupten, daß jene Bildung und Lebensanschauung, die in Italien herrschend geworden war, die eben jetzt zu einer letzten gewaltigen Entfaltung drängte, in ihrem Sieg aufgehalten worden sei. Der einzige ernsthafte Versuch, der

gemacht wurde, ihr ein Halt zu gebieten, die revolutionär-asketische Reformation Savonarola's, scheiterte ja im wesentlichen daran, daß die Italiener doch lieber zu ihrer glänzenden Kultur einen Alexander VI. und seine Sinnesverwandten in den Kauf nehmen, als eine innere Erneuerung um den Preis des Verzichts auf ebendiese Kultur gewinnen wollten. Aber es läßt sich nicht übersehen, daß mit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts und gerade in den Uebergängen zur Periode der Hochrenaissance die ausschließliche Herrschaft der Florentiner und des skeptisch-kritischen Geistes der Florentiner endete, daß in der breiter werdenden Nationalliteratur Erscheinungen auftauchten, welche andere Lebensideale vor Augen hatten als ihre Vorgänger, Talente, welche die formelle Vollendung, die Schönheit und Klarheit der Darstellung, zu der sich jeder italienische Poet, jeder Kenner des Alterthums gedrängt fühlte, auf neue Stoffgebiete anwandten. Es ist unzweifelhaft, daß in dieser Uebergangsperiode in gewissem Sinn eine viel spätere Entwickelung der italienischen Literatur ebensowohl vorbereitet ward als die nächstfolgende. Wer Bojardo ins Auge faßt, empfindet in der Regel nur, daß er das Bindeglied zwischen den Pulci und Ariosto ist, und übersieht, daß in seinem ritterlichen Ernst, in seiner Loyalität ein Entwickelungsmoment liegt, das späterhin von Tasso aufgenommen werden sollte; wer an Sannazaro denkt, betont nur seinen Zusammenhang mit den humanistischen Bestrebungen seines Zeitalters und übersieht, daß von der „Arcadia" dieses Dichters die lange Reihe jener Hirtendichtungen ausgehen sollte, durch welche unmittelbar nach der glänzenden Periode der Hochrenaissance die italienische Poesie konventionell und unwirklich ward. Das Leben in ganz Italien war um die Zeit, von welcher hier die Rede ist, zu einer Entfaltung gediehen, welche die unbedingte Unterordnung unter das Vorbild und Muster der Florentiner ausschloß. Die neuen Elemente, welche der Literatur zugeführt wurden, bedingten vielfach auch eine Wandlung des Geschmacks, die nicht sogleich, aber unter der Begünstigung äußerer Verhältnisse ein Menschenalter nach dieser Uebergangsepoche eintrat. Zunächst verschwanden die abweichenden Richtungen des Provinzialgeistes hinter der allgemeinen Formfreude, der Beglückung, die man in ganz Italien über die Bildungsfähigkeit der eigenen Sprache mehr und mehr zu empfinden anfing. Die Stimmung, mit welcher Lorenzo de' Medici den

Lobrednern und Anhängern einer lediglich neulateinischen Literatur entgegengetreten war, wurde am Ausgang des 15. Jahrhunderts allgemein. Die glänzendsten Leistungen der neulateinischen Dichtung italienischer Humanisten traten in diesem Zeitraum im allgemeinen Bewußtsein vor den Schöpfungen der eigenen Literatur zurück. Der Uebergang zur Hochrenaissance ist mit dem allmählichen Vorwalten dieser Stimmung, mit der wachsenden Zuversicht der italienisch dichtenden Poeten bereits bezeichnet.

Inzwischen fiel diese geistige Wendung von größter Bedeutung, eine Wendung, die mit dem gleichzeitigen letzten und höchsten Aufschwung der italienischen Kunst zusammentraf, in Tage, welche wahrlich nicht zu den besten der italienischen Geschichte gehören. Das Regiment Alexanders VI., des nichtswürdigsten aller Päpste, welches seit der Besiegung Savonarola's immer furchtbarer und schamloser ward, stellte eine so tiefe Entsittlichung, ein so ungeheures Uebergewicht des Frevels und aller ruchlosen Antriebe heraus, daß tiefer und poetisch gestimmte Naturen aus dieser Zeit in die fernste Vergangenheit hätten flüchten mögen. Der Einfall der Franzosen in Italien raubte das Gefühl von Selbständigkeit und Sicherheit, mit dem die Italiener bisher im eigenen Haus dahingelebt hatten. So konnte es nicht ausbleiben, daß in der spätern Entwickelung die Italiener des 16. Jahrhunderts unter der Doppelherrschaft des gewaltigsten Stolzes auf den geistigen Reichthum ihrer Zeit und des tiefsten Ingrimms über die realen Zustände lebten. Zur Zeit des Uebergangs wirkten die besseren Tage noch nach, und die Schrecknisse des Borgia-Regiments und der Invasion konnten für vorüberziehende Gewitter genommen werden. Die italienischen Poeten dieser Uebergangszeit erscheinen daher von den angedeuteten Eindrücken nur flüchtig berührt, und die Kontinuität der künstlerischen Bildung und Lebensanschauung ward dadurch zunächst nicht unterbrochen.

Die hauptsächlichsten Repräsentanten des Uebergangs sind Bojardo und Sannazaro, einmal weil ihre Leistungen augenblicklich weiterwirkten, weil sie die erhöhte Bedeutung des nichttoskanischen Italien für die Literaturentwickelung ausdrücken, sodann weil Elemente in ihnen vorhanden sind, die im frohen Schwung der eigentlichen Hochrenaissanceperiode verschwinden, um späterhin wieder hervorzutreten. Bei einer ganzen Reihe anderer Talente, die der Zeit nach hierher gehören, ist es gewisser-

maßen gleichgültig, ob sie an die Poeten des Uebergangs angereiht oder zu denen des 16. Jahrhunderts gesellt werden. Denn die Nachahmung ohne eigenes inneres Leben, die in der italienischen Literatur eine so große Rolle spielt, ging eben jeder Bestrebung zur Seite und fehlte auch dann nicht, als die bisher an Toscana und namentlich an Florenz gebundene Weiterentwickelung der Nationalliteratur an Provinzialtalente überging. Gerade in diesem Zeitraum begann die Gründung jener literarischen Gesellschaften (Akademien), die den späteren Perioden der italienischen Literatur verhängnisvoll werden sollten. Die erste Entstehung ließ die Bedeutung und den eigenthümlichen Einfluß, den sie später gewannen, kaum ahnen. Der ursprüngliche Zweck war lediglich, im Interesse der Literatur und der Wissenschaft die Gleichgestimmten zu vereinigen, Theilnehmer an den Bestrebungen, Leser für die Leistungen zu gewinnen. Die Einführung der Buchdruckerkunst in Italien weckte das Bedürfnis von Käufern der zahlreichen Publikationen, die Gesellschaften traten hier offenbar vermittelnd und zunächst fördernd ein. Andere wurden zum Zweck der Aufführung dramatischer Dichtungen gestiftet und lösten die mittelalterlichen Vereinigungen, welche Mysterien in Scene gesetzt hatten, nur ab — alle aber waren von Haus aus nicht darauf berechnet, entscheidenden Antheil an der poetischen Produktion selbst gewinnen und den Geschmack in bestimmte Bahnen lenken zu wollen. Dennoch machte sich die nachmals hervortretende Tendenz, den Unterschied zwischen den Schaffenden und Genießenden zu verwischen, schon nach den ersten Anfängen geltend: aus Lesern und Hörern wurden bald Richter und Verbesserer; die wunderlichen Spielereien, mit denen sich später gewisse Akademien von der Masse der anderen abzuheben suchten, hatten gleichfalls ihren Ursprung in den frühesten Gesellschaften; die von Pomponio Leto gestiftete römische Akademie ging hier mit einem schlimmen Beispiel voran.

Die Generation der älteren Humanisten des 15. Jahrhunderts, welche sich durch Verachtung der nationalen Sprache und Literatur hervorgethan hatte, starb in den letzten Jahrzehnten nach und nach aus. Sie vererbten ihre stets bereite Kritik und Schmähsucht, ihre wilde Sittenlosigkeit auf einen Theil der jüngeren Genossen und jener italienischen Poeten, die nicht zugleich Philologen waren. Aber gerade in dieser Uebergangszeit tauchen auch Erscheinungen auf, welche die volle Bildung und

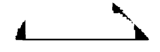
innere Freiheit der wandernden literarischen Abenteurer mit einer andern Führung des Lebens und größerer Stetigkeit verbanden. Das Beispiel des Lorenzo de' Medici begann nachzuwirken, die Mäcenaten verwandelten sich zu einem Theil in Mitstrebende und Mitschaffende. Es sollte später eine Zeit kommen, in welcher dieser neue Erscheinung der italienischen Literatur nicht zum Vortheil gereichte; einstweilen jedoch deutete auch sie auf eine kommende glänzende Zeit, auf erhöhte und weitverbreitete Geltung ebendieser Literatur hin.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Matteo Bojardo.

Die interessanteste Dichtergestalt der eben charakterisirten Uebergangsepoche ist ohne Frage Bojardo, ein entschieden individuelles Talent und in mehr als einem Sinn der Bahnbrecher künftiger Entwickelungen. Die Lebenszeit Bojardo's fiel mit derjenigen Lorenzo de' Medici's zusammen, das Erscheinen seines großen Gedichts in der italienischen Literatur aber erfolgte erst nach seinem eigenen und Lorenzo's Tod und bezeichnet insofern den Beginn eines neuen Abschnitts. In Bojardo mischen sich die Elemente der seitherigen und der kommenden Poesie auf ganz eigenthümliche Weise, und der Dichter hat, wie alle Uebergangstalente, immer nur bedingte Anerkennung gefunden, seine Bedeutung mehr Widerspruch erfahren als die vieler, welche an Begabung und Größe des Sinnes weit unter ihm standen. Man darf wohl behaupten, daß die Ueberraschung der Toskaner über die Thatsache, daß ein größeres Kunstwerk außerhalb ihres Kreises geschaffen worden, an diesem Widerspruch einen entscheidenden Antheil hatte, aber auch nicht vergessen, daß Bojardo's Gedicht, von allem andern abgesehen, durch seine Nichtvollendung jener höchsten Wirkung beraubt ward, die nur ganz abgeschlossenen Kunstwerken zu theil werden kann. In dem Maß übrigens, wie die Werthschätzung des Charakters und der Gesinnung, der prunklosen, kräftigen Einfachheit in der spätern italienischen Literatur wieder stieg, wuchs auch die Werthschätzung dieses bedeutendsten Vorgängers des Ariosto.

Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano, aus einem alten, edlen Geschlecht Mittelitaliens stammend, dessen Name in den Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen des 13. Jahrhunderts zuerst auftaucht, ward um das Jahr 1434 auf dem Stammsitz seiner Familie, dem Schloß Scandiano, am



Fuß der Apenninen und in der Nähe von Reggio (nach anderen 1430 zu Fratta bei Ferrara) geboren. Die Bojardi hatten sich früh dem wachsenden Glück des Fürstenhauses der Este anvertraut, die zu Ausgang des 15. Jahrhunderts neben ihren alten Besitzungen von Modena und Reggio schon das große und blühende Ferrara besaßen und unter den italienischen Dynasten zweiten Ranges durch kluge, rücksichtslose Staatskunst und den Glanz ihrer Hofhaltung entschieden hervorragten. Mehrere der Herren von Scandiano hatten im Dienste des emporstrebenden Fürstenhauses gestanden. Auch der junge Matteo Bojardo (dem in einer Erbtheilung seines Hauses nach dem Jahr 1461 Schloß und Herrschaft Scandiano zufielen) trat frühzeitig in den Hofdienst der ferraresischen Herzöge. Vorher hatte er nach der Sitte der Zeit regelmäßige Studien auf der vom Markgrafen Albert von Este gestifteten Universität Ferrara gemacht und daselbst die juristische und philosophische Doktorwürde erworben. Seine Bildung und seine ritterlich-höfischen Sitten, seine geistigen Bestrebungen wie seine Brauchbarkeit in Geschäften erhoben ihn frühzeitig zu einem jener Mustermenschen im Sinn der italienischen Hochrenaissance, deren Ideale nur wenig später vom Grafen Castiglione im „Cortigiano" geschildert wurden. In engeren Kreisen als ausgezeichneter Alterthumskenner und vorzüglicher Dichter schon berufen, bewährte sich Bojardo in den verschiedenen äußeren Stellungen, die ihm seine Fürsten anvertrauten. Als Kämmerer des Herzogs Ercole I., der 1471 den Thron bestieg, führte der Dichter die königliche Braut des Herzogs, Eleonore von Aragon, die Tochter des Königs Ferdinand von Neapel, nach Ferrara; als Gouverneur (capitano del popolo) von Modena und als Statthalter des Herzogthums Reggio bewährte er seine unbedingte Treue gegen das Fürstenhaus und seine vielseitigen Fähigkeiten. Seine Verwaltung war durch Gerechtigkeit und eifrige Sorge für das Wohl des anvertrauten Landes ausgezeichnet, von einzelnen Stimmen ward Bojardo allzu großer Milde beschuldigt. Es ist nicht völlig klar, in welchen Jahren der Dichter seine einzelnen Aemter bekleidet hat; nur das ist gewiß, daß er die Statthalterschaft von Reggio von 1487 bis an seinen Tod mit keiner neuen Stellung vertauschte. Seit 1472 war Bojardo mit der Tochter eines Grafen Novellara, Taddea Gonzaga, vermählt, welche ihm sechs Töchter und zwei Söhne gebar. Ueber seine Familienverhältnisse wie über seine

Privatexistenz überhaupt besitzen wir wenige Mittheilungen — seine lyrischen Gedichte erweisen Bojardo's reiches inneres Leben, gewisse Anekdoten über den Verkehr mit seinen Gutsunterthanen lassen einen heitern, gütigen Herrn erkennen. Die Kunst war ihm eine wichtige Lebensaufgabe und seine äußere Stellung eine solche, daß er dieser Aufgabe voll genügen konnte. Im Sinn seiner Zeit versuchte er sich in früher Jugend auch in lateinischen, namentlich in bukolischen Gedichten. Späterhin bediente er sich ausschließlich der nationalen Sprache und bewegte sich in ihr mit mehr Glück, Freiheit und Behagen. Neben zahlreichen lyrischen Gedichten, die seinem eigenen poetischen Drang entsprangen, schrieb er auf den Wunsch Herzog Ercole's eine Komödie „Timon", welche, dem Dialog „Timon" des Lukian nachgebildet, zu den ältesten italienischen Lustspielen gelehrten Gepräges zählt. Seine poetische Hauptaufgabe hat Bojardo von frühauf in der Gestaltung einer großen epischen Dichtung erblickt, welche, dem Stoffkreis der karolingischen Sage entnommen, in ihrer Anlage, Ausführung und Stimmung sein volles geistiges Eigenthum werden sollte. Da der Schlußgesang des zweiten Buches des „Verliebten Roland" eines Kriegs gedenkt, von dessen Gefahr Italien widerhallt, und der Beginn des dritten Buches die Wiederkehr des goldenen Friedens feiert, so war zur Zeit der Kämpfe zwischen Ferrara und Venedig (1482—84) das Epos des Bojardo schon weit vorgerückt. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens dichtete er nur die vorhandenen Gesänge des dritten Buches. Als er 1494 in dem verhängnisreichen Augenblick, wo mit dem Einfall der Franzosen in Italien die politische Leidenszeit des Landes begann, sein Gedicht abermals abbrach, um „ein anderes Mal, wenn es ihm vergönnt sei, alles bis zum Ende zu sagen", ahnte er weder, wie nahe sein eigenes, noch, wie fern das Ende der begonnenen Kriegsepoche sei. Im September 1494 war der Einbruch Karls VIII. in Italien erfolgt, bereits am 20. December desselben Jahrs starb der Dichter zu Reggio. Sein unvollendetes großes Gedicht: „Der verliebte Roland" („Orlando innamorato", erster Druck [Buch 1 und 2], Venedig 1486; erste vollständige Ausgabe, Scandiano 1495; neuere Ausgabe von Panizzi, London 1830 [1] trat erst, soweit es ge-

[1] Deutsch: Matteo Bojardo's „Verliebter Roland" von J. D. Gries, Stuttgart 1835—39, 4 Bde.; von Gottlob Regis, Berlin 1840.

führt war, nach seinem Tod hervor, und die Wirkung desselben beschränkte sich für die Originalgestalt auf die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts.

Matteo Bojardo bezeichnet, wie mehrgesagt, den Uebergang von der Frührenaissance zur Hochrenaissance. Indem der Dichter den Weg, welchen die Gebrüder Pulci in ihren epischen Darstellungen eingeschlagen, in Bezug auf den Stoff weiter verfolgte, ließ er eine andere Natur und Anlage in sich gleichwohl frei walten. Die Skepsis und der vorwaltend satirische Zug der Florentiner Poeten waren dem mittelitalienischen Edelmann fremd. Allerdings war auch bei Bojardo nicht daran zu denken, daß er mit der naiven Gläubigkeit und Hingabe seiner Gestalten die Kämpfe der christlichen gegen die heidnische Welt darstellen würde. Wenn er sich auf die Chronik des Erzbischofs Turpin als seine Gewähr beruft, hat er die volle Ironie des hochgebildeten Italieners der Renaissance gegenüber dem frühern Mittelalter. Die schlimmen und bedenklichen Züge der romanhaften Ueberlieferung beurtheilt er ohne naive Hingabe und hegt in keinem Fall den geringsten Zweifel an seiner Berechtigung, den Stoff in seinem Sinn umzugestalten und zu ergänzen. Er steht den Volksromanen und den wandernden Rhapsoden wesentlich anders, aber nicht minder frei gegenüber als der Dichter des „Morgante“. Er läßt seine Gestalten beliebig ernst und komisch auftreten, neigt aber im allgemeinen mehr einer bewundernden, für die Charaktere und Thaten seiner Helden gewinnenden Darstellungsweise zu. Das Princip, welchem Bojardo folgte, gipfelt darin, den überlieferten Stoff durch höchstmögliche Lebendigkeit der Wiedergabe zu heben und ihn außerdem mit einer Fülle von neuen, überraschenden Erfindungen zu durchdringen. Genau so beliebig, wie sich der Dichter der überlieferten Figuren, Situationen und Episoden bedient, fügt er Figuren, Situationen und Betrachtungen hinzu. Die Ausführung bleibt dabei auf den Vortrag der einzelnen Gesänge berechnet, die Verknüpfung, obschon enger und absichtlicher als bei Pulci, eine noch sehr lose. Der einheitliche Eindruck des Bojardo'schen Gedichts wird durch die schärfere und zum Theil sehr glückliche Charakteristik hervorgerufen. Roland, Rinald, der prahlerische Heide Rodomont (Rodamont), Astolfo, Marfise, Bradamante, Angelica sind entschieden mehr als bloße Namen und sogar mit fein indi-

viduellen Zügen ausgestattet, wenn es auch keineswegs ausgeschlossen bleibt, daß eine Laune des Dichters, eine Koncession an den Augenblick die Totalität einer Gestalt gelegentlich in Frage stellt.

Während die ursprüngliche karolingische Sage den tapfern Roland als gleichgültig gegen die Reize der Frauen darstellt, ja ihn sogar in einem rein geschwisterlichen Verhältnis mit einer angetrauten Gemahlin leben läßt, stellt Bojardo die Thatsache, daß auch dieser Paladin, wie alle Sterblichen, der Liebe unterlegen sei, in den Vordergrund seines Gedichts und hebt hervor, daß jeder höchste Hochmuth dieser Erde der Liebe und ihrem Joch einmal erliegen müsse, daß „weder starker Arm noch keckliches Geberden, noch Schild und Wappenrock und scharfer Stahl" vor den Liebesketten zu retten vermögen. In diesem Sinn leitet die glanzvolle Erscheinung der Angelica, die bei einem großen Fest Kaiser Karls auftritt und auf der Stelle die Sinne aller Männer in Verzückung setzt, die bunten Abenteuer des „Verliebten Roland" ein. Dieselben erstrecken sich dann über die ganze Breite der Alten Welt; dem bunten Wechsel der phantastischen Vorgänge entspricht der Wechsel der Scene, die anderseits so behandelt ist, als befinde sich zwischen Spanien und Asien, zwischen Frankreich und Afrika eine Entfernung wie zwischen Reggio und Modena. Die naive Prahlerei des französischen Ritterromans erscheint bei Bojardo durchaus in phantastische Heiterkeit aufgelöst. Am Begriff der ritterlichen That und ritterlichen Ehre wie an der Ueberzeugung von der Ueberlegenheit des Christenthums über das Heidenthum hält der Dichter allerdings fest: alle seine christlichen Helden erinnern sich im Moment der Noth und Gefahr ihrer Heiligen und rufen dieselben an; kein Paladin vergißt, daß die tapferen saracenischen Gegner schnöde Götzendiener sind, wenn er sich auch sonst um das Heil seiner Seele nicht sonderlich müht. Dagegen läßt auch Bojardo die ursprüngliche Gottbegeisterung und die Kreuzzugslust der Sagenhelden fallen. Und wenn sein Roland einen Theil davon bewahrt, so geschieht dies auf Rolands Kosten, denn ersichtlich gibt der Dichter dem feinern, lebensklügern Rinald den Vorzug vor dem Titelhelden. Die Thaten der sämmtlichen Ritter gehen nicht aus ihrem Glaubensdrang und ihrer Frömmigkeit, sondern aus der erweckten Liebesleidenschaft, aus dem Frauendienst hervor.

Wiedererzählen läßt sich der Inhalt des „Verliebten Roland" nicht — der Reiz wechselnder, lose verknüpfter Begebenheiten ist streng an den bald klangvoll sich erhebenden, bald graziös und leicht hinschreitenden Vers gebunden. Das Interesse beruht keineswegs bloß auf den Hauptscenen, sondern vertheilt sich gleichmäßig über alle Gesänge, und die Detailausführung zeugt, bis auf gewisse sprachliche Härten, überall von der gleichen lebendigen Vorstellungskraft und der gleichen schildernden Sorgfalt des Dichters. Da inzwischen unleugbar die Kampf- und Turnierbilder in ihrer beständigen Wiederholung ermüdend wirken, so müssen uns namentlich diejenigen Scenen, in denen der Gegensatz unmittelbarer Natur und ursprünglicher Empfindung gegen eine von Zaubern, Wundern und sinnverwirrenden Zufällen erfüllte Welt hervortritt, als besonders fesselnd und anziehend gelten. Die erste prächtige Einführung der Angelica und ihres Bruders, die Flucht der Angelica zum Ardennenwald und die Wirkung der Zauberquelle, durch welche Rinaldo seine Leidenschaft für die Prinzessin aus Catai vergißt und diese dafür mit verzehrender Liebe gegen Rinald erfüllt wird, die Erlebnisse Rolands mit dem räthselaufgebenden Ungethüm (durch welches die Sphinx des Oedipus ins romantische Epos eingeführt wird) und an der Brücke des Todes, die Errettung Rinalds vor Rolands Schwert durch Angelica, der unerwartete Sieg Astolfs mit Argalia's Lanze, die Abenteuer Rolands im Garten der Fee Morgana, die Begegnung mit der Göttin Fortuna, die Liebesscene zwischen Ruggiero und Bradamante sind lauter Episoden, die von der unerschöpflichen Phantasie und Fabulirlust Bojardo's zeugen. Ob dem Ganzen von Haus aus ein Plan zu Grunde gelegen, ob eine Möglichkeit der Vollendung vorhanden war, läßt sich schwer entscheiden. Denn in der Welt dieses Epos, wo ein Einfall den andern gebiert, wo bald aus den Ueberlieferungen der Sage, bald aus der Einbildungskraft des Dichters beständig neue Gestalten auftauchen, ist gar nicht zu übersehen, wie viele neue Handlungen aus den unbedeutendsten Einzelzügen des Gegebenen herausgesponnen werden konnten. Wie bekannt, hat Ariost an das Werk des Bojardo und bestimmte Episoden desselben angeknüpft, und es würde möglich gewesen sein, daß zehn andere Dichter zehn andere Theile der Bojardo'schen Erfindung und Komposition zum Ausgangspunkt einer neuen epischen Darstellung hätten nehmen können. Die Nichtvollendung ist daher keineswegs

in dem Sinn zu beklagen, daß die vorhandenen Theile des Epos unzureichend wären, den Totaleindruck zu bewirken. Dieser ist im Grunde genommen schon am Schluß des ersten Buches von 29 Gesängen erreicht. Die 31 Gesänge des zweiten, die 9 des dritten Buches können ihn nur bestätigen, aber kaum verstärken. Auch liegt wenigstens ein Abschluß der Erzählung in der Rückkehr Rolands und der Schilderung der großen Schlacht vor Paris, in welcher die bedrängte Hauptstadt und die im Heidenlager gefangenen Christen zugleich befreit werden („Verliebter Roland", Buch 3, Gesang 7). Was unerledigt bleibt, braucht den Leser und Hörer minder zu kümmern, da ja doch die ganze Kunst des Dichters darauf abzielt, in jedem Einzelgesang volles Interesse und volle Befriedigung zu wecken. „Natürlich bilden die Gedichte kein geschlossenes Ganze und könnten halb oder auch doppelt so lang sein, wie sie sind; ihre Komposition ist nicht die eines großen Historienbildes, sondern die eines Frieses oder einer von bunten Gestalten umgaukelten prachtvollen Fruchtschnur. So wenig man in den Figuren und dem Rankenwerk eines Frieses durchgeführte individuelle Formen, tiefe Perspektiven und verschiedene Pläne fordert oder auch nur gestattet, so wenig erwartet man es in diesen Gedichten. Die bunte Fülle der Erfindungen, durch welche besonders Bojardo stets von neuem überrascht, spottet aller unserer jetzt geltenden Schuldefinitionen vom Wesen der epischen Poesie. Für die damalige Zeit war es die angenehmste Diversion gegenüber der Beschäftigung mit dem Alterthum, ja der einzig mögliche Ausweg, wenn man überhaupt wieder zu einer selbständigen erzählenden Dichtung gelangen sollte." (Burckhardt, Kultur der Renaissance, 2. Theil, S. 43.)

Die große poetische Leistung des Bojardo gelangte von Haus aus nicht zu ihrem vollen Recht. Der Dichter hatte, indem er den mündlichen Vortrag seines „Roland" am ferraresischen Hof zunächst ins Auge faßte, die Sprache seines Gedichts der dort üblichen Umgangssprache mehr anbequemt, als sich mit dem reinen Toskanisch vertrug, das nunmehr endgültig als Schriftsprache galt. Schon seine Zeitgenossen klagten über lombardische Provinzialismen, Härten und veraltete Worte. Bald nach der Verbreitung der ersten Ausgaben betonte man den Unterschied, der zwischen den lyrischen Gedichten Bojardo's und dem „Verliebten Roland" bestehe. Ja, man muthmaßte, eben weil die



lyrischen Poesien des Dichters eine vollkommene Beherrschung der Literatursprache erwiesen, daß derselbe an einer vollendeten Ueberarbeitung des großen Werks durch seinen frühen Tod gehindert worden sei. Im Sinn dieser Annahme begannen bereits ziemlich frühzeitig Umarbeitungen des Bojardo'schen Gedichts. Während sich anfänglich Drucker und Herausgeber mit Beseitigung der sprachlichen Anstößigkeiten begnügten, gingen Lodovico Domenichi und Francesco Berni zu völligen Umgestaltungen des „Verliebten Roland" über. Die des Berni (zuerst gedruckt Venedig 1541) erlangte seit der Mitte des 16. Jahrhunderts eine solche Geltung und Verbreitung, daß sie das Originalgedicht des Bojardo fast verdrängte. Berni's sprachliche Eleganz, seine Einschiebung von Witzen, Wortspielen, Vergleichen, sein Herübernehmen gewisser dem Ariost entlehnten Farben und Züge hätten allein hingereicht, den einfachern Stil des Originals zu verwischen. Die vielfach ironische und parodistische Behandlung des Stoffs, die mit dem stärker werdenden Zug der Zeit zur Parodie zusammenhing, gestaltete das Bernische Werk vollends zu einer Schöpfung, welche mit der des Bojardo nur noch den Titel gemeinsam hatte und einer ganz andern Gruppe der italienischen Dichtung angehört. Die poetischen Werke, welche Bojardo außer dem „Verliebten Roland" hinterließ, waren eine Reihe von lyrischen Gedichten, von denen drei Bücher „Sonette und Kanzonen" („Sonetti e Canzoni", Reggio 1499) wenige Jahre nach seinem Tod herausgegeben wurden, aber schon bei seinem Leben handschriftliche Verbreitung fanden. Dieselben sind nicht ohne Frische und Wärme, wenngleich ein eigentlich individueller Hauch und Zug in ihnen nur selten fühlbar wird. Jedenfalls überragen sie auch nach der formellen Seite hin jene „Capitoli", durch welche sich Bojardo mit der akademischen Aesthetik seines Zeitalters abfand. Den „Triumphen" des Petrarca (der frostigsten und gepreßtesten Leistung des großen Humanisten) nachgebildet, waren die Terzinen Bojardo's über: „Die Furcht", „Die Eifersucht", „Die Hoffnung", „Die Liebe" und den „Triumph der Eitelkeit" ein abermaliger Beweis, daß die lebendigste Phantasie und die natürlichste Gestaltungskraft vor Reflexionen, die gleichsam in der Luft liegen, nicht schützen.

Auch die oben erwähnte Komödie „Timon" („Timone") war mehr eine Huldigung an die Mode des Tags als eine freie

dichterische Schöpfung. Die gelehrte Komödie (commedia erudita) begann in den Vordergrund zu treten; der Aufführung einzelner Dramen des Plautus und Terenz an Höfen und in vornehmen Häusern folgten Versuche italienischer Dichter, das Alterthum und seine Götter und Helden auf die Scene zu bringen. Indem Bojardo Herzog Ercole's Willen genügte und den Timon-Dialog des Lukian zu einer „Komödie" umarbeitete, ließ er den Prolog zu derselben von Lukian selbst sprechen, der, eigentlich Grieche von Geburt und die „Brennnessel der Philosophen", jetzt durch die Huld des Herrschers von Ferrara in einen Komödien dichtenden Italiener verwandelt ist. Die Handlung des „Timon" schließt sich dem Dialog des griechischen Schriftstellers eng an: Timon in seiner Einsamkeit und seinem Menschenhaß ruft mit Grimm und Hohn den Jupiter an, seines Amtes mit rächenden Blitzen zu walten und seine Plagen und Strafen auf das Menschengeschlecht auszuschütten; Zeus seinerseits beauftragt den Merkur, Timon mit plötzlichem Reichthum den lästernden Mund zu schließen. Merkur macht sich in Begleitung des weiblich personificirten Reichthums (ricchezza) auf den Weg: sie finden Timon mit allegorischen Gestalten der Armut und ihrer Begleiterinnen auf seinem Feld, von dem er wünscht, daß es statt Aehren Mord, Hunger und Pestilenz tragen möchte. Nun läßt ihn Ricchezza jedoch, nachdem sie die Armut vertrieben, zuerst einen Goldschatz im Acker, dann einen zweiten im Grabmal des Timokrates finden, indeß die geschäftige Fama nach Athen eilt, um dort den neu aufleuchtenden Glücksstern des Timon zu verkünden. Augenblicklich machen sich denn auch die Schmarotzer auf den Weg, werden aber von Timon, dessen Fund seinen Menschenhaß nur gesteigert hat, mit schnöden Reden und giftigem Hohn empfangen, mit Steinwürfen heimgeschickt. Im fünften Akt folgt ein Nachspiel: Parmeno und Siro, die Abgesandten des im Schuldgefängnis zu Athen schmachtenden Filocoro, Timokrates' Sohn, kommen zum Grabmal, erfahren aus einem dort eröffneten hinterlassenen Brief des Timokrates, daß dieser eine verspätete Erbschaft für den Sohn in seinem Grabmal geborgen, treffen mit Timon zusammen und bemächtigen sich, nachdem Timon im tiefsten Ekel auch seine neu gewonnenen Schätze hinter sich läßt und wieder die frühere einsame, unnahbare Lebensweise wählt, der Erbschaft des Timokrates wie des Goldklumpens, den Jupiter dem Timon gegönnt. Filocoro, Parmeno und Siro leben

in Athen fortan mit weisem Gebrauch des wohlbewahrten Geldes — und Gott Helfer (Borzio), der die Schlußmoral des Stücks spricht, ermahnt echt italienisch die Zuhörer zu gleichem weisen Gebrauch.

Nachahmer im engern Sinn konnte Bojardo schon um deswillen nicht haben, weil er mit seiner Geistesweise ziemlich allein stand, und weil ihm sein berühmterer und gefeierter Nachfolger Ariosto fast auf dem Fuß folgte. Die große Schar der kleinen erzählenden Dichter, ohne daß sie Ariosts Geistesfreiheit und goldklare Heiterkeit besessen hätte, versuchte demnach sich an den „Rasenden Roland" anzuschließen, selbst wenn sie stofflich an eine Episode des „Verliebten Roland" anknüpfte. Dagegen fand sich ein unbefugter, jedenfalls unberufener Fortsetzer in dem Venetianer Niccolò Agostini, der in 33 Gesängen und über 3000 Stanzen dem echten Gedicht Bojardo's drei Bücher anfügte, welche in den Ausgaben der spätern Zeit vielfach gedruckt, auch in die sprachlich geläuterte Bearbeitung des Domenichi trotz ihres prosaisch-trockenen Tons, ihrer reizlosen Eintönigkeit mit einbezogen wurden. Wenn es auch nur eine müßige literarische Anekdote ist, daß Ariost durch die äußerste Dürftigkeit des ersten Buches des Agostini bestimmt worden sei, seinen „Rasenden Roland" zu beginnen, so konnte in der That jeder poetisch Empfindende und zum Verständnis von Bojardo's Erfindungsreichthum Gelangte über den Beifall, den Agostini fand, entrüstet sein. Andere Fortsetzungen gingen so verloren, daß sich kaum ihre Namen und die Namen ihrer Autoren in den Kompendien italienischer Literatoren erhalten haben. Darf man die übrigen nach der Fortsetzung des Agostini beurtheilen, so scheint den Vollendern des „Verliebten Roland" vor allem entgangen, daß Bojardo sein Gedicht nicht unmittelbar für den Druck, sondern für den lebendigen Vortrag berechnet hatte, und daß ein Theil des reizvollen Spiels dieser bunten Abenteuer mit darauf beruhte, daß bei jedem einzelnen Gesang das Gedächtnis der Hörer wieder geweckt, leise und flüchtig mahnend auf jüngst oder längst Vorangegangenes zurückgelenkt werden mußte. In diesem Sinn war allerdings Ariost der einzig berufene Fortsetzer des Bojardo.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Sannazaro und die italienische Pastoraldichtung.

Während Bojardo der schon vorhandenen specifisch nationalen Form des romantisch-epischen Gedichts durch seinen „Verliebten Roland" neue Bedeutung verlieh und die Möglichkeit einer andern als der ironisch-humoristischen Behandlung erwies, wuchs eine zweite, rasch überhand nehmende und in der spätern Entwickelung der italienischen Dichtung vorherrschende poetische Gattung, das Hirtengedicht, die Idylle mit ihren Untergattungen der Schäfer- und Fischeridylle, mit ihren Formen des lyrisch-epischen und dramatischen Pastorale's, im direkten Anschluß an die humanistischen und antikisirenden Bestrebungen empor, ward aber nichtsdestoweniger so specifisch national, wie die Novelle und die romanisch-humoristische Erzählung in Ottaven nur je gewesen waren. Die Idylle, welche in der Periode der Frührenaissance nur in vereinzelten Anfängen (bei Lorenzo de' Medici und Pulci) aufgetreten war, gewann jetzt einen breiten Raum und ward als Schäferdichtung, mit mythologischem und reflektirendem Beiwerk versehen, von einer bescheidenen, untergeordneten zu einer anspruchsvollen Form der Poesie erhoben. Der eigentliche Hauptrepräsentant der neuen Schäferdichtung in dieser Uebergangszeit war zugleich einer der gefeiertsten lateinischen Poeten, ein Schüler und Nachfolger des Pontano und ein Vorläufer der religiösen neulateinischen Poesie, an welche im Zeitalter der Gegenreformation die Jesuitenpoesie mannigfach anknüpfen sollte. Sannazaro's Hauptruhm als italienischer Dichter aber beruhte darauf, daß er mit seiner „Arcadia" eine moderne Schäferdichtung begründete, die in tausendfacher Weiterbildung und Nachahmung in alle Literaturen überging.

Jacopo Sannazaro (oder umgekehrt Sanazzaro) ward

18. Juli 1458 zu Neapel geboren, verlor in früher Jugend den Vater und blieb mit einem Bruder der Sorgfalt und treuen Liebe einer Mutter vertraut, die beinahe gar kein Vermögen hatte und, um ihre Söhne erziehen zu können, Neapel verlassen und sich auf ein kleines Landgut bei Nocera begeben mußte. Mit Recht heben alle italienischen Biographen des Dichters hervor, daß derselbe von diesem Landaufenthalt in seinen Knabenjahren die stärksten und bleibendsten Eindrücke empfangen habe. Beinahe könnte man behaupten, daß alles, was in der spätern Dichtung Sannazaro's unmittelbar und lebendig ist, aus diesem kalabrischen Landaufenthalt stamme. Die Pracht und Fülle der südlichen Natur, die Ursprünglichkeit und Einfachheit der Volkssitten im untern Italien verklärten sich in einem poetischen Naturell leicht zu einem fortlebenden Arkadien. Und wahrscheinlich hat der Dichter schon während seiner ersten Jünglingsjahre den Plan zu seinem Hirtenidyll gefaßt. Auf Anregung seines Lehrers der griechischen Sprache, Junian Majanus, kehrte der talentvolle Schüler nach Neapel zurück, setzte unter Pontano seine klassischen Studien fort und führte zugleich ein fröhliches, geistig genußreiches Dasein, in welches die Liebe leider nicht ihren Glanz, sondern ihre Schatten warf. Sannazaro faßte eine Leidenschaft für eine schöne blonde Neapolitanerin, Carmosina Bofaci, die inzwischen seine Huldigungen und Bewerbungen kaltsinnig aufnahm. Die Nichterwiderung seiner Liebe trieb den jungen Poeten in schwermüthige Stimmungen, welche durch den Tod seiner trefflichen Mutter gesteigert wurden. Sowohl die Sonette, die er an Carmosina richtete, als die Eklogen, in denen er den Tod der Mutter betrauerte, zeugen für die Unmittelbarkeit seines Gefühls, obschon sie sich formell durchaus an die gegebenen Muster anschließen. Wenige Zeit später wurde ihm auch die Geliebte, die er nur in der Phantasie besessen, durch einen frühen Tod entrissen. Ihr, die er als Amaranta in seinem Idyll „Arcadia" und in zahlreichen italienischen Gedichten bereits gefeiert, widmete er lateinische Todtenklagen und scheint überhaupt bald nach ihrem Tod begonnen zu haben, sich vorzugsweise der lateinischen Poesie zuzuwenden. Der Ruf seiner Bildung und seiner Leistungen hatte ihm indeß die Gunst des neapolitanischen Königshauses erworben; namentlich Prinz Federigo, der Sohn König Ferrantes', nahm lebhaften Antheil an Sannazaro's Leistungen. Aus diesem Antheil erwuchs schließlich eine so intime

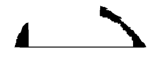
Verbindung mit dem Herrscherhaus, daß der friedliebende Idyll-dichter die Könige Ferdinand und Friedrich auf Kriegszügen begleiten mußte, ihr vertrauter Hofgenosse und schließlich auch in das Verderben verstrickt ward, das seit dem Ende des Jahrhunderts über sie hereinbrach. Bei der Vertreibung König Friedrichs gehörte Sannazaro zu den wenigen Getreuen, begleitete ihn nach Frankreich und vergalt den Jahrgehalt und das kleine Landgut Mergillina, welches ihm seine Huld gewährt hatte, durch Opfer, welche ein Mann in seiner Lage bringen konnte. Er veräußerte seine Aecker, um dem flüchtigen König den Ertrag senden zu können. Erst als jede Hoffnung auf einen Umschwung der Verhältnisse geschwunden war, kehrte er 1503 nach dem geliebten Neapel heim. Auch der vicekönigliche Hof, den Spanien in Neapel errichtete, ehrte den Dichter; in den Jahren nach 1510 verkehrte er aber vor allem in dem Haus des tapfern Pescara und seiner Gemahlin Vittoria Colonna, deren Liebesglück damals in frischer Blüte stand, und deren poetisches Talent sich unter seinen Augen entwickelte. Sein Landhaus Mergillina, welches „vom erhabenen Gipfel auf graues Geflut hinabblickte", und wo er der heiligen Jungfrau die Kapelle Madonna del Porto erbaute, sah oft seine Freunde vereinigt und erfüllte den Genügsamen mit innigem Behagen. In den Gesellschaftskreisen Neapels aber brachte ihm eine vielumworbene Schönheit, Cassandra Marchesi, einen Nachklang der alten Liebesschmerzen. Sie schätzte seinen freundschaftlichen Umgang, der in der That bis zu seinem Tod fortwährte, dachte aber an keine nähere Verbindung. Die Eindrücke dieser unbeglückten Neigungen, die Anlage seiner eigenen Natur, der Verkehr mit einigen ernstgestimmten Freunden führten Sannazaro in andächtige Stimmungen, in denen er an ein heiliges Gedicht dachte und sein lateinisches Epos: „Die Geburt der Jungfrau" („De partu virginis") begann. Dasselbe war vor dem Tod Leo's X. beendet und trug dem Dichter ein von Bembo im Namen dieses Papstes an Sannazaro gerichtetes Schreiben ein, in welchem die schleunige Veröffentlichung der Dichtung begehrt ward; dieselbe erfolgte indeß erst unter der Regierung Hadrians VI. Der große Erfolg der „Geburt der Jungfrau" war übrigens zunächst ebenso sehr der wundersamen und kühnen Verquickung des christlichen Stoffs mit dem Stil, der Mythologie und den rhetorischen Traditionen der antiken und antikisirenden Dichtung als dem Bedürfnis nach religiöser

Erbauung zu danken. Erst in den folgenden Jahrzehnten trat die Bedeutung des Sannazaro'schen Epos auch für die letztere entscheidend hervor. Sannazaro's äußeres Leben verlief bis gegen das Ende hin gleichmäßig glücklich. Im Jahr 1528 sah er sich wegen des Kriegs und einer pestartigen Krankheit gezwungen, Neapel zu verlassen, und erlebte auch noch den Schmerz, in dem Krieg zwischen den Kaiserlichen und Franzosen seine geliebte Villa durch Truppen des Prinzen Philibert von Oranien verwüstet zu sehen. Wenige Zeit später, jedenfalls im Jahr 1530, schied Sannazaro in hohem Alter aus dem Leben und ward in einer Familiengruft in der Nähe des Grabes Virgils bestattet.

Der Ruhm, den Sannazaro als vorzüglicher Nachfolger des Pontano und als hervorragendster lateinischer Dichter seiner Zeit erwarb, hat für unsere Darstellung nur insoweit Bedeutung, als seine lateinische Hauptdichtung, die mehrerwähnte „Geburt der Jungfrau", in Verbindung mit der „Christias" des Sannazaro gleichgesinnten und befreundeten Vida das Wiedererwachen von Interessen erweist, die erst nach der Periode der Hochrenaissance Italien beherrschen sollten. Die Bedeutung Sannazaro's für die italienische Literatur beruht auf Schöpfungen, die nur mit den Renaissance-Elementen, nicht mit dem neukatholischen Zug Verwandtschaft zeigen, der (doch auch noch schwach und unwesentlich gegenüber dem mythologisch-rhetorischen Apparat!) durch die „Geburt der Jungfrau" hindurchgeht. Die italienischen Dichtungen Sannazaro's aber sind Leistungen seiner Jugendzeit und waren bereits alle vollendet, als Ariosto hervortrat; die bedeutendste derselben, eben das Idyll „Arcadia", obschon es erst 1504 in Druck erschien, gehörte ihrer Ausführung nach durchaus noch in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts.

Das vielberühmte Schäfergedicht, das auf seine Form hin öfter mit dem „Ameto" des Boccaccio verglichen worden ist, die „Arcadia" („Arcadia", poema; erster Druck, Neapel 1504; neueste Ausgabe, Mailand 1827), stellt sich als ein von lyrischen Dichtungen durchwobener Roman oder auch, wenn man die zweite Hälfte desselben vorzugsweise ins Auge faßt, als eine poetische Vision dar. In zwölf Abtheilungen, deren romantische Prosa immer nur die Vorbereitung zu dem kleinen Idyll in Versen ist, welches als „Ekloge" folgt, führt uns der Dichter in die Gefilde, in denen seine arkadischen Hirten weilen und die

ganze Pracht und träumerische Schönheit der Natur empfinden. Ein Hirt gesellt sich zum andern, am Monte Partenio soll das Fest einer ländlichen Gottheit begangen werden und wird dann mit unschuldigen Spielen, Tänzen und Wechselgesängen gefeiert. Die unschuldige, beglückte Liebe bildet den Hintergrund des ganzen friedlichen Daseins dieser Hirten, auch Leid und Schmerz kennen sie nur um der Liebe oder um eines zu früh abscheidenden jugendlichen Lebens willen. Jeder, der empfindet wie sie, ist ihres Gleichen, und so steht dann mit einem Mal der Dichter unter ihnen und kann die Frage, wie er nach Arkadien komme, mit der Geschichte seiner Liebe beantworten. Die Erzählung derselben gewinnt ihm, der sich Sincero nennt (übrigens aber seinen Namen und seine Herkunft so wenig verschweigt wie seine sonstigen Schicksale), die Theilnahme der Hirten. Sincero's Geschichte wird mit der vertraulichen Erzählung der Schicksale eines andern Hirten, Carino, beantwortet; danach beginnen die Gesänge und ländlichen Wettspiele wieder, die Sincero's verwundetes Herz beruhigen. Seine Hirten zeigen sich nicht ohne klassische Bildung, wissen nicht nur den Gott Pan zu verehren, sondern auch die hohe Parthenope und den Ruhm Virgils zu würdigen. Schließlich sinkt der Dichter in einen süßen Schlummer und farbenvollen Traum und findet sich beim Erwachen nicht mehr in Arkadien und unter den geliebten Hirten, sondern in Neapel, wo er vor seiner Vision geweilt hat. Er ist wieder nicht der arkadische Schäfer, sondern Azio Sincero, der Genosse von Pontano's Akademie. Diese kunstlose und nicht eben geschmackvolle Komposition würde den großen Ruf der „Arcadia" und die sechzig Auflagen, welche dieselbe allein in Italien erfuhr, nicht rechtfertigen. Besser thun dies die Details und die Sprache der Idylle. Die Naturschilderung ist von einem seltenen Reichthum und einer bezaubernden Lieblichkeit; durch die besten lyrischen Stellen klingt ein inniger, süßer Ton; die Sprache ist von feiner, sorgfältiger Durchbildung und wenigstens theilweise der natürliche Ausdruck einer lebendig angeschauten Situation. Auch die poetischen Bilder sind, bis auf die unvermeidlichen überlieferten, oft glücklich und helfen die Ueberschätzung der „Arcadia" erklären. Außer diesem größern Idyll schuf Sannazaro in italienischer Sprache eine größere Anzahl von Gedichten, die sich in der Hauptsache in den Geleisen der Petrarca-Bembo'schen Lyrik bewegen. Daneben galt er als Erfinder oder Begründer noch einer besondern



Idyllgattung, der Fischeridylle, die dem Neapolitaner, der einfache Lebenszustände zur Verherrlichung suchte, und dem Humanisten, der jedes einzelne Idyll Theokrits als nachahmenswürdig erachtete, gleich nahe lag. Auch diese Art des Idylls ward in späterer Zeit, in der man nach unverfänglichen Stoffen und Formen zu suchen Ursache hatte, zu einer poetischen Specialität durchgebildet. Im übrigen sind es Sonette, Kanzonen, die sich wohl gelegentlich einmal zu der Kühnheit versteigen, die Geliebte als einen Basilisken zu bezeichnen, dessen Blick tödte, im allgemeinen aber die hergebrachten Bilder, Redewendungen und vor allem die frostigen nichtindividuellen Beziehungen auf irgend eine mythologische Reminiscenz festhalten, mit denen er der nationalen Literatur angehört. Bei einem Dichter wie Sannazaro bedarf es kaum der Erwähnung, daß er natürlich innerhalb dieser engen Schranken eine gewisse Meisterschaft erweist, und daß wenigstens seine Sonette an Cassandra Marchesi einzelne Momente enthalten, wo sie aus der abstrakten Allgemeinheit zur Anknüpfung an das Persönliche, Erlebte übergehen.

Die Hirtendichtung des Sannazaro ward auf der Stelle vorbildlich. Bei seinen Lebzeiten wetteiferten bereits verschiedene italienische Bukoliker mit ihm, unter denen Diomede Guidalotto, der um 1526 als Professor der klassischen Literatur zu Bologna starb, und dessen Dichtung „Tyrocinio de le cose vulgari" (Bologna 1504) von den Zeitgenossen besonders geschätzt wurde. Mehrere Nachfolger, wie Sannazaro's neapolitanischer Landsmann Bernardo Rota und der unendlich fruchtbare, aber seichte Jeronimo Muzio, leiteten dann das Idyll in die Zeit der eigentlichen Hochrenaissance hinüber. Daß aber die Pastoraldichtung nicht nur einem individuellen Bedürfnis Sannazaro's, sondern einem allgemeinen Verlangen der Zeit entsprach, geht aus der Thatsache hervor, daß sie gleichzeitig mit der „Arcadia" auch in dramatischer Form auftauchte. 1486 ward zu Ferrara ein mythologisches Idyll „Cefalo" aufgeführt, dessen Dichter Niccolò da Correggio (auch Corregia genannt), ein Verwandter des regierenden Hauses der Este, war. Marchese Niccolò ward 1450 geboren, trat in früher Jugend in die Dienste der Republik Venedig und vermählte sich 1471 mit einer edlen Venetianerin, lebte dann längere Zeit am Hof des Lodovico Sforza in Mailand, ließ sich aber am Ende des 15. Jahrhunderts wieder dauernd in Ferrara nieder, wo er in

der Weise eines der zugleich dilettirenden und patronisirenden großen Herren lebte, die mit dem neuen Jahrhundert an Zahl und Bedeutung immer mehr zunahmen. Er gehörte zuletzt auch noch zu Ariosto's Gönnern und starb im Jahr 1508. Außer einem Gedicht in Ottaven, „Psyche", ist von Niccolò da Correggio eben nur die dramatische Idylle „Cefalo" bekannt geworden (gedruckt Venedig 1510), welche er selbst, da sie weder eine Tragödie noch eine Komödie sei, als Fabel (favola) bezeichnete. Der mythologisch-idyllische Charakter des, wie es scheint, ganz verschwundenen Drama's erhellt aus dem Stoff selbst und dem übereinstimmenden Zeugnis der italienischen Literatoren, die dasselbe kannten. Die mythologisch aufgeputzten Hirtendramen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die vorzugsweise am ferraresischen Hof einen Boden fanden, sind jedenfalls aus der Wurzel der Correggio'schen Fabel so gut erwachsen wie aus den Schäfer- und Fischeridyllen des Sannazaro. Betrachtet man ohne Rücksicht auf ihre Folgen und weiteren Entwickelungen die Entstehung einer besondern Pastoraldichtung in Italien, so kann leicht die Meinung erwachsen, als handle es sich hier lediglich um eine ganz einfache Konsequenz der Renaissance und ihrer Begeisterung für die Antike. Wo man die epische Dichtung Virgils, die Episteln des Horaz und die Satiren des Juvenal mit so großem Eifer nachahmte, ohne daß auch nur einmal gefragt wurde, wie sich die eigenen Lebenseindrücke und Empfindungen zu diesen Formen verhielten, wo schon ein annäherndes Wiedertreffen des Tons, der Wortwendungen für einen Erfolg galt, da mußte auch die bukolische Poesie des Theokrit und seiner römischen Nachfahren in den Kreis der Nachbildung gezogen werden. Allein nicht so stellt sich die Sache bei näherem Eingehen. An der Entstehung der Pastoralpoesie, welche eine so außerordentliche, für Italien schließlich geradezu verhängnisvolle Bedeutung erlangen sollte, hatte ein gewisses Bedürfnis des modernen Italien Antheil, welches im geraden Gegensatz zu dem Bedürfnis stand, welchem das romantisch-humoristische Epos seine Entstehung dankte. Wie es die einen trieb, die Helden der volksthümlichen Sage im Sinn der neuen Bildung und Lebensanschauung darzustellen, die fremd gewordenen Abenteuer und naiven Kühnheiten der mittelalterlichen Phantasie unter eine ganz neue Beleuchtung zu bringen, erwachte bei den anderen ein Bedürfnis, sich selbst und dem wirklichen Leben zu entfliehen

und jene Leidenschaften und Stimmungen, die man am liebsten hegte, unter ganz anderen Verhältnissen darzustellen. Auf dem lichten Hintergrund eines geträumten Arkadien, einer unwirklichen, unschuldigen Welt ohne Laster, Gewaltthaten und Intriguen, nahmen sich der freie und unverkümmerte Lebensgenuß, das phantasievolle Spiel mit dem Dasein lieblicher und anmuthiger aus als auf dem Hintergrund der realen Zustände. Es war eine Weltflucht im strengsten Sinn des Worts, der die ganze Pastoralpoesie entstammte. Uebermüdung am eigenen Dasein, eine Ahnung davon, daß die echte Poesie ohne Reinheit nicht gedeihen und bestehen könne, das Bedürfnis des Gegensatzes zu dem eigenen, jeden Tag, jede Stunde bedrohten Dasein halfen der künstlichen Idylle ein Publikum gewinnen. Gegenüber der Unruhe und dem jähen Wechsel des Daseins stille Ruhe und träumerisches Behagen, wie keine Wirklichkeit, auch die wahrhaft idyllische nicht, sie je bietet; gegenüber dem übersteigerten Prunk die Einfachheit nicht eben bedürfnisloser, aber von einer mythischen Natur in einem goldenen Zeitalter mit allen Bedürfnissen freiwillig überschütteter Menschen! In der Entstehung und Verbreitung der Pastoralpoesie schon vor dem glänzenden Karneval der Hochrenaissance verrieth sich, daß die Anwandlungen der Uebersättigung früh begannen, und daß die Reflexion über die eigenen Zustände an der raschen Beliebtheit der neuen Gattung entscheidenden Antheil hatte.

Innerhalb der neuern Literatur war diese eigenthümliche Idyllpoesie die erste, die aus bewußtem Bruch mit der Realität, aus der Flucht vor der Wirklichkeit des Daseins und der Menschennatur hervorging, ohne schlechthin akademische und äußerliche Nachahmung thatsächlicher oder vermeinter Muster zu sein. In ihr ließ sich ursprünglich poetische Stimmung ausleben und eine Art Welt mit einem gewissen Wechsel der Situationen und Gestalten schaffen, ohne daß der Dichter gezwungen war, dem unmittelbaren Leben ins Gesicht und den Menschen, unter denen er schuf, in die Seele zu sehen — ein bedenklicher Weg, den Sannazaro und seine Genossen für alle die Fälle zeigten, in denen die natürliche Anlage des Dichters und die umgebenden Zustände in Konflikt geriethen. Die Dichtung, welche nur da kraftvoll gedeiht, wo sie aus wirklichem Leben erwächst, nur da ihre höchsten Wirkungen erreicht, wo sie verklärendes Licht über die Erscheinungen des realen Daseins breitet, ward voll-



kommen außerhalb des Lebens, allerdings seiner Leiden, Kämpfe und Widersprüche, aber auch seiner reinen Entzückungen, seiner Fülle und Wärme, gestellt! Indem man widrigen, häßlichen Eindrücken der Wirklichkeit oder den Gefahren, welche die Darstellung lebendiger Menschen und Zustände bringen konnte, auszuweichen trachtete, schuf man sich scheinbar ein Gebiet, auf dem die Poesie in vollkommener Unabhängigkeit in schrankenloser Freiheit ihres Amtes warten konnte. Die ganze Geschichte der neuern Literatur sollte eine endlose Reihe solcher Versuche aufweisen; eine Anschauung sollte entstehen, nach welcher die Dichtung eines starken und edlen Lebens gar nicht bedurft hätte, sondern ihrer besten Entfaltung sicher gewesen wäre, sobald nur die Phantasie der Poeten zur Herstellung irgend einer leidlich zusammenhängenden und lockend gefärbten Fata Morgana ausreichte. Natürlich sind die Verirrungen der Produktion und des Geschmacks der Kunstgenießenden, die hieraus hervorgingen, nicht allein auf die Schäfer- und Hirtenpoesie zurückzuführen; aber wo immer ein innerlich unwahres und hohles Phantasiespiel der lebendigen und lebenzeugenden Poesie gegenübergestellt ward, entdecken wir ziemlich die gleichen Anlässe und Folgen wie die eben geschilderten.

Vorderhand freilich war ein Ueberwuchern unwirklicher Dichtung, eine Loslösung der Literatur von den großen Mächten des Lebens nicht zu fürchten. Die Pastoralpoesie und jede ihr im innersten Kern verwandte Erscheinung und Kunstbestrebung mußten sich zunächst mit einer bescheidenen Nebenrolle begnügen; die Zeit, in welcher sie den Anspruch erhoben, die eigentliche und echte Poesie zu sein, konnte erst nach einer völligen Wandlung im Leben Italiens eintreten und regelmäßig in Perioden der Erschlaffung und Erschöpfung wiederkehren. Eben jetzt aber stand man am Eingang einer Zeit voll mächtigen Aufschwungs und leidenschaftlicher Bewegung. Jenseit und diesseit der Alpen nahm das Dasein der Völker am Ausgang des 15. Jahrhunderts eine Gestalt an und ward von Gewalten bewegt, welche die Literatur um so unwiderstehlicher in ihre Strömung zogen, als sie unzweifelhaft zum Theil von der Literatur ausgegangen waren. Denn die Poesie hilft in der wunderbaren Wechselwirkung von Leben und Dichtung Ereignisse vorbereiten und Charaktere bilden; sie erfüllt die Phantasie der wechselnden Geschlechter mit Vorstellungen, die, wenn sie ausgereift sind und

mächtig werden in ihrer weitern Entwickelung, auch die weitere Richtung der Poesie mit bestimmen. Ueberzeugender und lebendiger ist dieses geschichtliche Gesetz niemals zur Erscheinung gekommen als in der Literaturgeschichte des 16. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit den welthistorischen Ereignissen, welche die Epoche der Hochrenaissance und Reformation erfüllen, und beim vergleichenden Rückblick auf die eben geschilderten Anfänge der neuern Literatur im 14. und 15. Jahrhundert!

Inhaltsverzeichnis.

Erster Band: Frührenaissance und Vorreformation.

Drittes Buch: **Die Hochrenaissance.**



Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

Geschichte der neuern Litteratur.

Zweiter Band.

Holzfreies Papier.

Geschichte

der neuern Litteratur.

Von

Adolf Stern.

Zweiter Band.

Hochrenaissance und Reformation.

Leipzig.
Bibliographisches Institut.
1882.

Drittes Buch.

Die Hochrenaissance.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Italien in der Zeit der Hochrenaissance.

Gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts war jene glänzendste Periode der italienischen Bildung angebrochen, in welcher der Geist, der Geschmack, der Kunstsinn und die leidenschaftliche Theilnahme an allem geistigen Leben, durch die Florenz über ein halbes Jahrhundert so hoch hervorgeragt hatte, zum Allgemeingut Italiens wurden. Beinahe ausnahmslos waren in dieser Periode die leitenden Kreise Italiens, die herrschende Gesellschaft, der Pflege geistiger Interessen, einer umfassenden, weit ausgebreiteten Bildung hingegeben; das Leben schien seinen Werth vor allem durch den Reiz und Wechsel geistiger Genüsse zu erhalten, und selbst die sinnliche Lebensfreude, die in üppigster Blüte stand, trat zumeist mit einem Schimmer und Anhauch von Geist und Kunst auf. Die Epoche der Hochrenaissance vom Ausgang des 15. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts erzog ein Geschlecht von hervorragender, in kurzen Worten schwer zu schildernder Eigenart. Alle Kräfte, die man seit dem Beginn der neuen Bildung in Italien wundersam vielseitig und dennoch einseitig entwickelt hatte, waren zu ihrer höchsten Entfaltung gediehen. Italien zeigte sich erfüllt mit tausenden von schaffenden, forschenden und hochstrebenden Naturen, mit zehntausenden, deren gesteigertes Bildungsbedürfnis, deren entwickelter Kunstsinn und Geschmack den Malern und Dichtern, den Gelehrten wie den zahllosen Schöngeistern aller Art einen Hintergrund allgemeiner Theilnahme schufen und verbürgten. Der materielle Reichthum ward, wie nie zuvor, in den Dienst geistiger Interessen gestellt, mit verschwenderischer Freigebigkeit jene Bauten, Statuen und Bilder ins Leben gerufen, welche noch für unsere Augen Italien sein Gepräge geben und den Traum eines goldenen Zeitalters zu verwirklichen scheinen. Bibliotheken und hohe Schulen

aller Art wurden neugegründet, reformirt und freigebiger ausgestattet; hunderte und aber hunderte kleinere Vereinigungen zu Kunstübung und Literaturgenuß, zu wissenschaftlichen Zwecken überzogen die ganze Halbinsel mit einem Netz von geistigen Interessen. An den großen und kleinen Höfen, in den Senaten der italienischen Republiken gab es zahlreiche Männer, die in der Pflege des künstlerischen Genies und der wissenschaftlichen Bestrebungen den eigentlichen Zweck und Ruhm ihres Daseins erblickten. In allen anderen Dingen des Lebens leichtfertig, frivol, treulos, entwickelten sie hierbei Ausdauer, tiefen Ernst und unzweifelhafte Hingabe. Die verrufensten Tyrannen und politischen Abenteurer Italiens ließen Palast- und Kirchenwände mit Fresken bedecken, lauschten poetischen Vorlesungen und erkauften die Widmung von Ausgaben griechischer Autoren. In allen nur einigermaßen hervorragenden italienischen Städten drängten sich die Baumeister und Maler, die Poeten und Rhetoren, die Philologen und die witzigen Köpfe, alle fanden ihre Bewunderer und ihre Mäcenaten. Das starke Selbstgefühl, welches das voraufgegangene Jahrhundert in allen hervorragenden Italienern erweckt hatte, erfuhr um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts seine letzte und höchste Steigerung.

Mitten aber in allem Glanz und aller geistigen Fülle, mitten im Bewußtsein höchsten Könnens und innerer Vornehmheit entbehrten die Italiener der Hochrenaissance eines vollen Glückgefühls und des freudigen Vertrauens auf die Zukunft. Die Glanzperiode der nationalen Bildung traf in verhängnisvoller Weise mit dem Zusammensturz der politischen Selbstständigkeit und Unabhängigkeit Italiens zusammen. Schwach und unvollkommen, wie das ganze politische System Italiens gewesen war, unfähig, das Emporkommen lokaler Tyrannen zu hindern und die Existenz des Einzelnen nur einigermaßen sicherzustellen, war Italien gleichwohl durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch sich selbst überlassen geblieben. Kriege und innere Kämpfe, Verrath und Eifersucht hatten wenigstens nur zwischen italienischen Staaten und Gewalthabern geherrscht; selbst das verrufene aragonische Herrscherhaus in Neapel fand es angemessen, der spanischen Linie gegenüber die nationale Unabhängigkeit behaupten zu helfen. War es auch nie zur Ausführung des alten guelfischen Traums: eines Staatenbunds unter päpstlicher Obhut und Leitung, gekommen, so hatte sich

der politische Zustand Italiens im Zeitalter Lorenzo's des Prächtigen dem Traum einigermaßen angenähert. „Nie wurde in ganz Italien ein Mann zu Grabe getragen", ruft Machiavelli in seinen „Florentinischen Geschichten", „der im Ruf so großer Weisheit gestanden und um welchen sein Vaterland so tief getrauert hätte. Der Himmel aber deutete durch sichtbare Zeichen an, wie sein Tod das größte Unglück herbeiführen sollte. So trauerten denn um seinen Tod alle Bürger und alle Fürsten Italiens, — daß sie gegründete Ursache zu trauern hatten, zeigten die bald darauf folgenden Jahre. Denn nachdem Italien der Rathschläge Lorenzo's beraubt worden, sahen die ihn Ueberlebenden sich ohne Mittel, den Ehrgeiz Lodovico Sforza's, der für den Herzog von Mailand die Verwaltung führte, zu befriedigen oder aber ihm Zügel anzulegen. Und so schoß denn alsbald nach dem Tode Lorenzo's de' Medici die böse Saat auf, welche, da jener nicht mehr lebte, der sie auszurotten im Stande gewesen wäre, das Verderben Italiens verursachte und noch heutigen Tags verursacht."

Mit dem Kriegszug Karls VIII. von Frankreich über die Alpen und der ersten Eroberung Neapels durch die Franzosen begann die Zeit des Unheils, der Zerstörung, der Beraubung, der Fremdherrschaft. Eine Folge von Ereignissen, an deren Ausgang die Waffenuntüchtigkeit und die kurzsichtige, verrätherische Selbstsucht der italienischen Staatslenker so reichen Antheil hatten wie die Uebermacht und Herrschgier der Franzosen oder Spanier, ließen seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den hochgebildeten Italienern nur noch die Wahl, unter französische oder spanische Füße getreten zu werden. Die wenigen kriegerischen Anläufe, welche dem allgemeinen Haß gegen die Fremden, der anfänglich unzweifelhaft vorhandenen Sehnsucht nach nationaler Unabhängigkeit politische Gestalt geben sollten, blieben erfolglos; selbst der gewaltige Papst Julius II. vermochte den italienischen Boden nicht von den Eindringlingen zu befreien, die sein ruchloser Vorgänger Alexander VI. hatte herbeirufen helfen, und deren er sich gelegentlich selbst zu bedienen wußte. Mit jeder krampfhaften Anstrengung, ihre Ketten zu zerreißen, zogen die Italiener dieselben fester an sich. Die große Tragödie, deren einzelne Akte durch die Eroberung Mailands, die Liga von Cambrai und die Heilige Liga, die Schlacht von Marignano, die Schlacht von Pavia, die Zerstörung Roms durch

die Kaiserlichen, den Untergang der republikanischen Freiheit von Florenz, die letzten Versuche Pauls III., sich gegen Spanien zu erheben, den Frieden von Château-Cambresis bezeichnet werden, gab in ihrer Schlußkatastrophe Italien dem Despotismus Spaniens völlig anheim. Bis zu dieser Katastrophe füllte sie die schöne Halbinsel mit Scenen der Verwirrung, des Greuels, die Seelen der Menschen mit beständig wechselnder Hoffnung und Verzweiflung, die erlauchten Geister Italiens mit bitterer Unruhe und herber Resignation, die unedlen Naturen mit verächtlicher Fügsamkeit und ruchloser Genußsucht. Gerade weil die Fähigkeit und Geltung der Individuen hoch gesteigert waren, der Einzelne aber nirgends mehr in den öffentlichen Zuständen Halt, Trost und Sicherheit erblickte, zeigt die Periode der Hochrenaissance ein schwindelndes Selbstgefühl neben dem Pessimismus, das Vollbewußtsein überlegener Bildung neben den härtesten Selbstanklagen. Bei einer überwältigenden Fülle bedeutender, hochstehender Menschen, weithin wirkender Kreise gewährt das italienische Gesammtleben des großen Halbjahrhunderts widerstreitende, disharmonische Eindrücke. Erhob sich die bildende Kunst in tausend Schöpfungen über diese Eindrücke zu reiner, leuchtender Schönheit, so konnte es der Literatur, die unlöslicher mit allen Erscheinungen des Lebens zusammenhängt und niemals bloß den glücklichen Moment darstellen kann, nicht ebenso wohl werden.

Je länger der ungeheure und peinliche Widerspruch zwischen der glänzenden, großen Kultur der Nation und ihrem politischen Elend — das sich nur zu oft auch in materielles verkehrte — andauerte, um so mehr erwachten in den besten Männern ein brennender Schmerz und ein Schamgefühl über diesen Widerspruch. „Es fehlte nicht“, heißt es bei Burckhardt („Kultur der Renaissance“, 2. Theil, S. 201), „an ernsten Denkern, welche das Unglück mit der großen Sittenlosigkeit in Verbindung brachten. Es sind keine von jenen Bußpredigern, welche bei jedem Volk und zu jeder Zeit über die schlechten Zeiten zu klagen sich verpflichtet glauben, sondern ein Machiavelli ist es, der mitten in einer seiner wichtigsten Gedankenreihen es offen ausspricht: ja, wir Italiener sind vorzugsweise irreligiös und böse. Ein anderer hätte vielleicht gesagt: wir sind vorzugsweise individuell entwickelt; die Rasse hat uns aus den Schranken ihrer Sitte und Religion entlassen, und die äußeren Gesetze verachten wir, weil

unsere Herrscher illegitim und ihre Beamten und Richter verworfene Menschen sind. Machiavelli selbst setzt hinzu: weil die Kirche in ihren Vertretern das übelste Beispiel gibt."

Nicht schlechthin also blieb es Ueberhebung oder jener harte Egoismus, der vor dem allgemeinen Unglück die Augen schließt, welche die Italiener der Hochrenaissance beseelten. Diese verhängnisvollen Eigenschaften waren weit verbreitet zu finden, daneben fehlte es nicht am schwersten Ernst und der unerbittlichsten Prüfung des eigenen Werths. Aber begreiflich ist, daß namentlich in den ersten Jahrzehnten der Hochrenaissance die Italiener fortfuhren, zu hoffen und einer glücklichen Wendung der Dinge gleichsam entgegenzuleben. Wer hätte in den Tagen Raffaels und Ariosts die Dinge nur in trübem Licht erblicken können? Der lachende Uebermuth, die weltfreudige Stimmung und die kühne Skepsis, welche das Erbe des 15. Jahrhunderts waren, hielten eine geraume Zeit unter allen politischen Wechselfällen, Heereszügen, Schlachten, Eroberungen und Plünderungen vor. Als sie sich aus den Lebenskreisen Italiens zu verlieren anfingen, der freie Schwung des Lebens, welcher die Menschen der Hochrenaissance erfüllte, immer seltener und vereinzelter wurde, trat an die Stelle des Ingrimms und der leidenschaftlichen Verachtung, mit welcher man die Fremdherrschaft betrachtet hatte, eine Ergebung in die neuen Zustände. Mit dieser Ergebung war die große Glanzepoche italienischer Kultur im Grund vorüber, obschon sie eine Art Nachblüte auf mehr als einem Gebiet hatte.

Die eigenthümlichen Lebensbedingungen, unter denen die italienische Dichtung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erwuchs, schloß von vornherein die Entstehung gewisser Werke und poetischen Richtungen aus. Jene Poesie, welche neben dem Schönheitsgefühl und der Sehnsucht nach Schönheit ein leidenschaftliches Mitempfinden für die menschlichen Leiden und Freuden, einen tiefern Gemüthsantheil, ein entschlossenes Hinabsteigen in die Tiefen des Lebens voraussetzt, jene Literatur, die den tiefsten Ernst des Gewissens, die volle Wahrheit der Menschendarstellung besitzt, gediehen auf diesem Boden nicht. Die gesammte Poesie der Hochrenaissance war von anderen Idealen erfüllt, Dante ward in dieser Periode italienischer Literatur so wenig lebendig und wirksam wie in der vorhergehenden. Wo die italienische Poesie über die sinnliche Anmuth und geistvolle Heiter-

keit ihrer besten Schöpfungen hinaus Strenge und Würde zeigen will, verfällt sie meist einer gemachten, rein oratorischen Nachahmung der Antike, einem kalten Formalismus. In ihrer graziösen Leichtfertigkeit, selbst in ihrer Sittenlosigkeit erscheint sie unendlich poetischer, wärmer und genießbarer als in der Prätension des tiefern Ernstes, der erst am Ausgang dieser Epoche wieder einzelne von der allgemeinen Bildung abweichende Naturen beseelte.

Was für die Entwickelung der italienischen Poesie im 15. Jahrhundert der Mediceische Hof in Florenz (denn als Hof darf man das Haus Lorenzo's des Prächtigen immerhin bezeichnen) gewesen war, das übernahmen nun eine ganze Reihe von Höfen, welche der altüblichen Förderung der Humanisten jetzt die der italienischen Poeten und Künstler hinzugesellten. In den Lebensgeschichten der Dichter dieser Zeit beginnen namentlich die Höfe der Herzöge von Mantua, Ferrara und Urbino eine Rolle zu spielen. Das Mediceische Haus waltete ein Menschenalter hindurch in Rom und bewährte hier seine mäcenatischen Traditionen mit größeren Mitteln als daheim, ja über die größten Mittel hinaus. Daneben ward Venedig ein Hauptmittelpunkt italienischen Geisteslebens. Schlugen nur wenige klar blickende Männer die Bedeutung dieses Staats als des einzigen, der in dieser stürmischen Zeit seine Unabhängigkeit behauptete und seine sinkende Geltung mit Erfolgen und Siegen noch aufrecht erhielt, nach Gebühr an — so wußten um so mehrere die Sicherheit zu schätzen, die in den Wechselfällen jener Tage fast nur die Lagunenstadt gewährte.

Auf die Literatur am Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte die Erfindung der rasch über ganz Italien verbreiteten Buchdruckerkunst anregend und mannigfach eingreifend gewirkt. Während ein Theil dieses Einflusses noch neu und wirksam war, gesellte sich vom 16. Jahrhundert an derjenige eines Theaters hinzu. Zwar entwickelte sich aus den mannigfachen Ansätzen und Anfängen keine nationale Bühne im höchsten Sinn des Worts, und die dramatischen Bestrebungen der Hochrenaissance sollten schließlich in der Operndichtung und Opernscenirung enden. Aber für die volle Anschauung der künstlerischen und literarischen Verhältnisse Italiens in dieser Epoche muß man sich vergegenwärtigt halten, daß dreierlei Bestrebungen zur Gewinnung eines Theaters neben einander hergingen, mit einander konkurrirten und sich gelegentlich verbanden, und daß diese



sämmtlichen Bestrebungen durchaus moderne, von der Mysterienbühne des Mittelalters völlig getrennte und unabhängige waren. Die von den Humanisten angeregten Darstellungen antiker Dramen, vorwiegend römischer Lustspiele, fanden namentlich im Wendepunkt des 15. und 16. Jahrhunderts statt und wirkten belebend auf den allgemeinen Enthusiasmus für das römische Alterthum, in dem man noch immer die eigene Vergangenheit sah oder doch zu sehen vorgab. Sie riefen als Nachahmungen und Nachbildungen, zwischen denen doch selbständige Regungen nicht fehlten, die ältesten, den antiken Dramatikern angenäherten Tragödien und jenes Lustspiel von literarischer Bedeutung und literarischem Anspruch hervor, welches unter dem Namen Commedia erudita gerade im Zeitalter der Hochrenaissance seine höchsten Triumphe feiern sollte. — Daneben aber nahm ein seit längerer Zeit existirendes Volksdrama, ein improvisirtes Lustspiel, dessen einzelne Figuren dem Leben und der municipalen Eifersucht der italienischen Städte entstammten und im Kern vielleicht auf die altrömischen Mimen zurückreichten, einen außerordentlichen Aufschwung. Die Gestalten dieser Kunstkomödie (commedia dell' arte), welche überall in bestimmten, wenig von einander abweichenden Masken auftraten: der pedantische Dottore von Bologna (Gratiano); der beschränkte Kaufherr, der Pantalone von Venedig; der Arlechino von Bergamo als drolliger Diener; der schmarotzende Possenreißer aus Süditalien, Pulcinello; der römische Stutzer Gelsomino; der spanisch-neapolitanische Söldnerkapitän, der prahlerisch-feige Spaviento; dazu eine Reihe minder scharf geprägter Persönlichkeiten, die aber in der improvisirten Aufführung volle Plastik und charakteristische Eigenthümlichkeiten gewannen, — wurden zu dieser Zeit bereits in längeren Farcen vereinigt, zu denen der Plan vorher skizzirt war, und in denen sich vorzügliche und virtuose Künstler heranbildeten. Seit Akademikergesellschaften neben eigentlichen fahrenden Komödianten sich der Aufführung und Vervollkommnung dieser Farcen annahmen (zu Anfang des 16. Jahrhunderts erlangte die Akademie der „Rohen" [Rozzi] von Siena besondern Ruf und eine Art von Ueberlegenheit), seit Schauspielerschulen entstanden, seit Angelo Beolco aus Padua (il Ruzzante) die ersten Kunstkomödien 1531 in Druck zu geben wagte, gewann es den Anschein, als wenn aus der Vereinigung der poetisch-dramatischen Bestrebungen und der zu einem gewissen Grade der

Vollendung gediehenen Kunstkomödie ein nationales Drama mit entsprechender Bühne erwachsen müsse. Daß dies trotz aller Anläufe und Versuche dennoch nicht geschah, gehört zu jenem Mißgeschick, welches die italienische Poesie in diesem wundersamen Zeitalter mehrfach betraf. Die Ursachen sind im einzelnen leicht darzulegen, im ganzen laufen sie auf den Mangel starker, allseitig überzeugender, fortreißender Naturen hinaus, einen Mangel, an dem bei aller Fülle des Talents und individueller Originalität die Literatur dieses Zeitraums fort und fort krankte. Wie weit an diesem Mangel tief liegende Eigenthümlichkeiten des italienischen Volkslebens überhaupt, wie weit die Einwirkungen der eben vergangenen wie der gegenwärtigen Kultur und Geistesrichtung Antheil hatten, wird im Verlauf der Darstellung deutlich werden; gewiß ist, daß trotz aller dramatischen Bestrebungen während des 15. Jahrhunderts die epische Form diejenige blieb, in welcher die italienische Dichtung zu den besten und reifsten Leistungen gelangte.

Die Hochrenaissance schuf unter den angedeuteten Beschränkungen eine zweite Blütezeit der italienischen Nationalliteratur. Während in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sogar das selbständige Existenzrecht der italienischen Poesie bestritten worden war, trat die nationale Literatur jetzt durchaus in den Vordergrund. Die Zahl der lateinischen Dichter und Redner, der Humanisten im engsten Sinn, war nicht geringer als im vorangegangenen Zeitraum. Aber die Namen und Schöpfungen der hervorragenden italienischen Schriftsteller wurden um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts die vorzugsweise geltenden; auch der Zahl der poetischen Talente, der veröffentlichten Schöpfungen nach war der Aufschwung in die Augen fallend. Und obschon die Dichtung der Periode der Hochrenaissance der Plastik und Malerei ebendieser Zeit nicht ebenbürtig ist, so hat man sich dennoch zu hüten, diese poetische Literatur mit ihren specifisch italienischen Voraussetzungen und Idealen zu gering anzuschlagen. Die besten Leistungen der Literatur der Hochrenaissance entsprangen durchaus noch dem gehobenen, sichern Selbstgefühl einer mächtig bewegten, hochgebildeten Nation, und neben liederlicher Genialität und sittlicher Auflösung fehlte weder die Weihe des echten Talents noch die eines Strebens und einer Leistungskraft, welche bleibende, unvergängliche Schöpfungen hinterließ.



Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Lodovico Ariosto.

Nahezu jede große und eigenthümliche Kulturepoche gipfelt in einem Genie, welches den Inhalt derselben voll in sich aufgenommen und künstlerisch wieder ausgestrahlt hat. Und so mächtig wirksam ist jederzeit die Erscheinung dieses Einen, daß er folgenden und ferner stehenden Generationen nahezu als einziger berechtigter Repräsentant seiner Zeit und aller verwandten gleichzeitigen Bestrebungen gilt. Für die Augen der Nichtitaliener faßte der Dichter des „Rasenden Roland" das poetische Talent seiner Epoche gewissermaßen zusammen; das Ariost'sche Epos war ihnen nicht allein das beste, sondern das einzige poetische Werk der Hochrenaissance, welches Anspruch auf Theilnahme hatte. In diesem Sinn kann man sagen, daß Ariost überschätzt worden sei, während es nicht leicht war, die wahrhafte Anmuth, die leuchtende Heiterkeit und die Phantasiefülle seines großen erzählenden Gedichts an sich zu überschätzen. In Ariost traten die ganze Lebensfreudigkeit, die Zuversicht der italienischen Lebenskreise der Hochrenaissance auf ihre freie und glänzende Bildung, die Ueberlegenheit ihres Kunstgefühls wie die bewußte und unverhüllte schöne Sinnlichkeit noch um so überwältigender und um so ungetrübter hervor, als sein Leben und Wirken jenen ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehörte, in denen die Folgen der Invasionen und Kriege, der ganzen heillosen Zerrüttung noch nicht voll und unwiderruflich zum Bewußtsein gekommen waren.

Lodovico Ariosto, unter den Augen seines Vorgängers Bojardo am 8. September 1474 zu Reggio als der Sohn des Capitano Niccolò Ariosto geboren, siedelte später mit seiner Familie nach Ferrara über, wo er seine erste Bildung empfing und sich frühzeitig in lateinischen Stil- und Redeübungen aus-

zeichnete. Sein Vater bestimmte ihn zu den Rechtsstudien und wollte ihn, als sich ein Widerwille des Sohns gegen dies Studium regte, „mit Spießen und Lanzen in Text und Glossen hineinjagen". Inzwischen aber hatten eigene Anlage, die allgemeinen Einflüsse der Zeit und die besonderen Anregungen des ferraresischen Hofs, an dem gerade unter Niccolò Ariosto's Gebieter, Herzog Ercole I., das Kunstpatronat und der schöngeistige Ton herrschend wurden, den jugendlichen Studenten unwiderruflich auf andere Wege geführt. Im sechzehnten Lebensjahr begann Lodovico Ariosto Komödien (natürlich „gelehrte Komödien" nach dem Muster des Plautus) zu dichten und benutzte selbst die Strafpredigten, die ihm sein Vater hielt, als dramatische Motive; um 1494 hatte er bereits die Lustspiele „Cassaria" und „Die Untergeschobenen" (I suppositi) beendet; später sich mannigfach als lateinischer Poet, namentlich (1501) mit einem großen „Epithalamium" bei der Vermählungsfeier Herzog Alfonso's I. mit Lucrezia Borgia, hervorgethan. Bald darauf trat der Dichter, der es endlich erlangt hatte, sich frei seinen literarischen Neigungen hingeben zu dürfen, dem aber nach dem Tode seines Vaters die Sorge für die Erziehung seiner Geschwister unter sehr beschränkten Vermögensumständen zufiel, in die Dienste des Kardinals Ippolito von Este, des Bruders Herzog Alfonso's. Kardinal Hippolyt war in allem Betracht eine echte Gestalt der Hochrenaissance, ein üppiger, hochfahrender, weltlicher und leidenschaftlicher Prinz, der den Purpur der Kirche nur trug, um Einfluß und reiche Einkünfte zu haben, ein innerlich roher Gesell, welcher seinem natürlichen Bruder Giulio die Augen hatte ausreißen lassen, weil seine, des Kardinals, Mätresse dieselben schön fand. Dabei war er, wie alle Fürsten des Hauses Este, eine kriegerische Natur und hatte gerade so viel Anflug von der Bildung der Zeit, um die Dienste eines talentvollen Mannes, wie Ariosts, annehmlich und wünschenswerth zu finden. Glänzend belohnt wurden dieselben nicht. Die Gedichte Ariosto's sind zum Theil mit bitteren Klagen über das Elend einer Abhängigkeit erfüllt, die ihn nicht einmal vor Sorgen schützte. Es mag sein, daß er die Maßstäbe zur Beurtheilung seiner Lage von dem glänzenden und verschwenderischen Patronat entlehnte, das anderwärts ausgeübt wurde. Aber gewiß ist, daß Ariosts Lage in keiner Beziehung als eine erfreuliche oder auch nur gesicherte betrachtet werden konnte, obschon er Dienste leistete, die

weit über die eines literarischen Tafelgenossen und geistreichen Hofmannes hinausgingen. Der Dichter übernahm in den Jahren 1503—14 eine Reihe von Gesandtschaftsreisen im persönlichen Interesse des Kardinals Hippolyt oder in dem seines Hauses im allgemeinen. Wir finden ihn in dieser Zeit in Venedig, an kleinen italienischen Höfen und zweimal am Hof und im Lager des kriegerischen Papstes Julius II., der gegen die Este so erzürnt war, daß er nicht übel Lust verrieth, deren Abgesandten kurzerhand ins Wasser werfen zu lassen. Uebrigens bewährte Ariosto seine Treue und Brauchbarkeit bei dieser und ähnlichen Gelegenheiten so gut, daß der Kardinal eben daraus Veranlassung nahm, den Geschäftsmann in ihm höher zu schätzen als den Schöngeist. An Muße zu poetischen Arbeiten scheint es Ariosto in den fünfzehn Jahren seiner ersten Dienststellung jedoch niemals gefehlt zu haben. Er unterhielt nach der Sitte der Zeit literarische Verbindungen und Korrespondenzen und fand Anerkennung für sein Talent, auch als er noch sehr mäßige Proben desselben abgelegt hatte. Bembo rieth ihm, seine Kraft auf ein großes lateinisches Gedicht zu koncentriren: Ariosto gab ihm zur Antwort, daß er lieber der erste italienische als der zweite lateinische Dichter sein möchte. Aber wenn sich Ariost auch mit gesundem und genialem Instinkt für die nationale Poesie aussprach, so schwankte er doch längere Zeit bezüglich seiner Stoffwahl. Nachdem er ein Gedicht, „Obizzo von Este", in Terzinen begonnen und bald wieder aufgegeben hatte, entschied er sich für die Fortsetzung und Vollendung des Bojardo'schen Epos. Seine Erfindung knüpfte unmittelbar an den Vorgänger an, seine Ausführung freilich schied ihn vom ersten Gesang an sehr bemerkbar von Bojardo. Der „Rasende Roland" wurde unter allen Wechselfällen des Geschicks von Ariosto unablässig weiter geführt. Auch ehe noch eine Ottave des Gedichts im Druck hervortrat, verbreitete sich der Ruf desselben in Italien, woraus zur Genüge erhellt, daß auch Ariosto noch, wie Pulci und Bojardo, einzelne Gesänge im lebendigen Vortrag mittheilte. Nur seinem Herrn und Gönner gegenüber scheint er vorläufig geschwiegen zu haben, um ihn mit der ganzen bunt-prächtigen und geistvollen Verherrlichung des Ruhms seiner Ahnen, auf welche die Rüdiger-Episode des „Rasenden Roland" hinauslief, um so sicherer und wirksamer zu überraschen. Die Ausführung des großen erzählenden Gedichts erlitt mannigfache Unterbrechun-

gen: die verworrenen und unseligen Kämpfe der Zeit spielten theils in der Nähe von Ferrara, theils wirkten sie auf die ferraresischen Verhältnisse zurück. 1509 nahm der Dichter an dem Kriege gegen Venedig aktiven Antheil und erwarb Ruhm bei der Eroberung einer venetianischen Galere auf dem Po. Gleichwohl blieben seine Neigungen ausschließlich den Künsten des Friedens zugewandt. Er war, wie aus allem hervorgeht, der echte Sohn seiner Zeit: gerecht in vielen Sätteln, fähig zu manchen Leistungen, aber mit ganzer Seele doch nur dem Genuß behaglichen und still-glücklichen Privatdaseins zugewandt. So sehr es ihn nach Auszeichnungen und glänzender äußerer Lage verlangte, so wenig kam es ihm je in den Sinn, diese Güter mit dem Opfer seiner Freiheit zu erkaufen. Wie er zwar kleine Pfründen aus der Hand des Kardinals nahm, aber die geistlichen Weihen entschieden ausschlug, wie er zuletzt in heimlicher Ehe lebte, um wenigstens nach außen hin nicht gebunden zu erscheinen, wie sich in seinem ganzen Wesen Bedürfnislosigkeit und Ver wöhnung in seltsamer Weise mischen — so ist der Schlüssel zu seinen Klagen, welche die „Satiren" und andere lyrische Gedichte unablässig wiederholen, darin zu finden, daß er zwar Muße genug nach Anderer, aber nicht nach seinen Begriffen hatte. Sein Freiheitsbedürfnis entsprang der innersten Mahnung seines Genius: er fühlte, daß seine Art der Poesie nur im vollsten Einklang mit sich selbst, in der ungetrübten Heiterkeit eines phantasievollen Genußdaseins gedeihen könne. Er scheint auf die Vollendung seines „Roland" die Hoffnung gesetzt zu haben, daß der Kardinal von Este ihm ein solches Dasein zur Belohnung gewähren werde. Inzwischen ist es keineswegs leicht, die Innerlichkeit gerade solcher Männer wie Ariosto völlig zu errathen; in ihren Briefen und Selbstbekenntnissen mischt sich unbefangene Offenherzigkeit mit so kluger und vorsichtiger Zurückhaltung, daß nur der schließliche Totaleindruck entscheiden darf. Proben dieser eigenthümlichen, seiner Zeit wie seinem Land angehörigen Klugheit legt der Dichter vor allem in seinem Liebesleben dar: während er niemand in Zweifel ließ, daß er seiner sinnlich-leidenschaftlichen und genußdurstigen Natur in mancherlei Verbindungen genügt habe, wußte er doch vorsichtig die Einzelheiten dieser Verbindung den Augen von Mit- und Nachwelt zu entrücken. Wir wissen aus dem Zeitraum zwischen 1500 und 1513 nur, daß Ariosto zwei natürliche Söhne hatte,

deren einen (Virginio) er von Haus aus öffentlich anerkannte, und daß er seit 1513 in eine dauernde Verbindung mit einer jungen Florentinerin aus edlem Haus trat. Die Liebe zu dieser scheint er hauptsächlich aus Rücksichten auf den Kardinal geheim gehalten zu haben — und so ward es erst nach seinem Tode bekannt, daß sie Alessandra Strozzi geheißen habe, und daß Ariost heimlich mit ihr vermählt gewesen. Die Neigung zu ihr scheint im Jahr 1513 begonnen zu haben, zu einer Zeit, wo sich das große Werk des Dichters allmählich seiner Vollendung näherte. Die glücklichen Stunden, die ihm seine Liebe und das Fortschreiten der großen poetischen Arbeit bringen mochten, wurden durch das sich verschlechternde Verhältnis zu Kardinal Hippolyt beeinträchtigt. Als Ariosto endlich den „Rasenden Roland" (1515) beendete und dem „großmüth'gen Sproß aus Herkuls Blut, dem Schmuck und Licht, deß uns're Zeit sich freut", das ihm gewidmete Werk überreicht hatte, kam es rasch zu einem vollständigen Bruch zwischen dem Patron und dem poetischen Klienten. Kaltsinnig, gleichgültig gegen die Dichtung überhaupt und noch dazu gegen eine Dichtung, die nicht einmal lateinisch war, rief der Kardinal von Este dem nach langjähriger Künstlerarbeit Frohbewegten zu: „Wo, zum Teufel, Meister Ludwig, habt Ihr all die Zoten her?" In mildernder Lesart soll der Kardinal „all die Possen" gesagt haben (die italienischen Biographen streiten, ob der Ausdruck coglionerie oder corbellerie gelautet habe); auf alle Fälle gab Hippolyt unumwunden Geringschätzung einer Dichtung zu erkennen, die das Entzücken von Mit- und Nachwelt werden sollte. Von einer außerordentlichen Belohnung, von der Ariosto verzeihlicherweise geträumt hatte, war keine Rede. Seit dieser Zeit dachte der Dichter auf eine völlige Lösung seines Verhältnisses zu dem unholden Kirchenfürsten. Schon zwei Jahre darauf bot sich eine günstige Gelegenheit: Kardinal Hippolyt, in den Besitz des reichen ungarischen Erzbisthums Erlau gekommen, wollte mit großem Prunk und fürstlichem Gefolge die Reise dahin antreten und eine Zeitlang dort Hof halten. Ariosto sollte sich diesem Reisegefolge anschließen, verweigerte unter Hinweis auf seine in der That geschwächte Gesundheit, hauptsächlich aber, weil er des Kardinals und seines Dienstes müde war, die Mitreise und blieb in Ferrara, wo er unmittelbar darauf in die Dienste Herzog Alfonso's selbst trat. Dieser, der Gemahl Lucrezia Borgia's,

ein tapferer und in seiner Weise leutseliger Soldat, scheint an dem geistreichen Gesellschafter seines Bruders schon früher Wohlgefallen gefunden zu haben und war völlig bereit, den Dichter passend zu verwenden. Gleichwohl war das Herzogthum Ferrara weder ein so großer noch ein so reicher Staat, um ohne weiteres genügende Stellungen für eine Persönlichkeit wie diejenige Ariosto's zu haben. Nach längerem vergeblichen Warten auf eine seinem Geschmack zusagende Verwendung ward Ariosto als Statthalter nach der kleinen Provinz Garfagnana, welche dem Haus Este erst vor kurzem wieder zugefallen war, entsendet. Das rauhe Bergländchen wimmelte von Räubern und Schmugglern; Ariosto sollte hier so strenge Ordnung schaffen und halten, wie sie in anderen Theilen Ferrara's und Modena's herrschte. Er lag seiner Aufgabe zwar nach Kräften, aber mit dem vollen Bewußtsein ob, daß jeder andere sie besser lösen werde. Dazu war die Garfagnana ein verhältnismäßig rauher und öder Landstrich, der gesellige Verkehr, den der in diesem Punkt Verwöhnte hier vorfinden konnte, nicht der Rede werth. Kein Wunder, daß Ariosto laute Klagen anstimmte und sich über seine eigenthümliche Situation im bittersten Spott erging. Inzwischen machte, während Ariosto die zuchtlosen Dörfer seines Ländchens in Ordnung brachte, sein großes Gedicht in verschiedenen Ausgaben und Nachdrucken seinen Weg. Die öffentliche Stimme ganz Italiens rief den bunten Abenteuern Rolands ihren Beifall zu und schwelgte in dem geistigen Reiz einer feinen, gröberen Sinnen kaum bemerkbaren Ironie und im Zauber einer poetischen Farbenpracht, durch welche Ariosto sich vorzugsweise als der echte Dichter seiner Zeit erwies.

Von 1521—24 währte die Statthalterschaft, durch welche Ariosto von den Genüssen Ferrara's fern gehalten wurde. 1524 rief ihn Herzog Alfonso nach der Hauptstadt zurück und hatte nun auch eine Verwendung für ihn, die den innersten Wünschen unseres Poeten entsprach. Der Herzog hatte, um der steigenden Lust an theatralischen Aufführungen zu genügen, den Bau eines prächtigen Schauspielhauses begonnen. Ariosto leitete die Ausstattung dieses im herzoglichen Schlosse selbst befindlichen Theaters und ward dessen dramaturgischer Leiter. Er unterrichtete die Darsteller (welche aus den Kreisen des Hofs selbst entnommen wurden), leitete die Proben, ordnete Scenerie und

Kostüm an und stellte in Prologen, Bearbeitungen und dramatischen Produktionen sein dichterisches Talent in den Dienst dieses Hoftheaters. 1524 scheint er seine „Cassaria“ und unmittelbar darauf das in der Jugend geschriebene Lustspiel „Die Untergeschobenen“ für die Aufführung in Ferrara in neue Verse gebracht zu haben, dann übersetzte und inscenirte er die „Menächmen“ des Plautus, die „Andria“ und den „Eunuch“ des Terenz. Er dichtete die Komödien „Die Kupplerin“ (La lena) und „Der Schwarzkünstler“ (Il negromante), deren erstere 1528 (ein wundersames Zeugnis für die Sitten der Zeit) bei der Vermählung des Erbprinzen Ercole mit der Prinzessin Renata von Lothringen aufgeführt ward. Seine poetische Hauptthätigkeit galt nach wie vor dem „Rasenden Roland“. Er arbeitete denselben noch beständig um und rang namentlich danach, allen Ottaven des ausgedehnten Epos jenen leichten Fluß, jene spielende Grazie zu leihen, an denen sich Italien je länger je mehr entzückte. Diese letzte Feile seines Hauptwerks wurde erst kurz vor seinem Tode beschlossen und trat in der Neuausgabe von 1532 zu Tage. Seine äußere Situation entsprach jetzt durchaus seinen Anforderungen an das Leben, er erfreute sich in Ferrara des größten Ansehens. „Kein anderer vom Hof Herzog Alfonso's“, rühmt der italienische Biograph des Dichters, „genoß der Gunst und der Vertraulichkeit Herzog Alfonso's in dem Grad wie Ariosto.“ Er war der tägliche Gesellschafter und Tischgenosse des Herzogs, begleitete denselben auf seinen Reisen und Ausflügen und behielt Muße genug, um seine Ottaven umzuschmelzen und sich in seinen Gärten seinen Lieblingsneigungen, zu pflanzen und zu bauen, hinzugeben. Die erstere dünkte ihm nur vergnüglich, bei der zweiten erfuhr er, wie alle, die von ihr befallen sind, daß sie auch kostspielig sei: verschiedene seiner poetischen Stoßseufzer galten der Thatsache, daß sich Mauern nicht so leicht und so billig einreißen und wieder aufbauen lassen als Stanzen. Diesem Behagen sowie dem Plan, ein neues großes episches Gedicht zu schreiben, das eine Fortsetzung des „Rasenden Roland“ werden sollte, wurde Ariosto durch seinen Tod am 6. Juli 1533 entrissen. Er starb nach mehrmonatlichem Krankenlager und ward nach seinem eigenen Wunsch in der einfachsten Weise in der alten Kirche San Benedetto zu Ferrara bestattet. Erst vierzig Jahre später wurde ihm ein Grabmal errichtet, 1612 ein zweites, prächtigeres, zu dem einer

von Ariosts Nachfolgern im ferraresischen Hofpoetenamt, Battista Guarini, die Inschrift lieferte.

Ariosto schied auf der vollen Höhe seines Dichterruhms, welcher durch eine unvollendet gebliebene, von seinem Bruder Gabriel vollendete Komödie, „Scolastica“, und die fünf Gesänge eines neuen Epos (deren Echtheit nachmals bestritten wurde) so wenig erhöht, als durch die Versuche einzelner Kritiker, Ariost des Mangels an klassischer Würde anzuklagen, herabgesetzt werden konnte. Der Dichter hatte sich nahezu in allen Formen der Poesie, als Lyriker, Dramatiker und Epiker, versucht — auf seinem großen Gedicht blieb der Ruhm ruhen, daß es die Lebensfülle und die künstlerische Reife der Hochrenaissance am besten widergespiegelt habe. Die lyrischen Dichtungen fanden in seiner ganzen Naturanlage ihre Schranke. Phantasievoll, beweglich und geistreich, aber ohne Leidenschaft und tiefere Innigkeit, wie der große Epiker war, dabei von sicherer Selbständigkeit in seinen poetischen Neigungen und Richtungen, konnte er der italienischen Lyrik seiner Zeit weder die mangelnde Wärme und herzgewinnende Innigkeit geben, noch begnügte er sich schlechthin, den großen Haufen der Sonettisten und der blinden Nachahmer der Antike zu vermehren. In seinen „Satiren“ ahmt er zwar stellenweise dem Horaz nach, legt aber doch im ganzen mehr eigene Erlebnisse, Stimmungen und Empfindungen dar und entwickelt dabei einen kraftvollen Realismus. Die erste, in Briefform gehaltene Satire (an seinen Bruder gerichtet) behandelt sein unerquickliches Verhältnis zum Kardinal von Este; in der zweiten geißelt er die Sitten der römischen Geistlichen (indem sich der Dichter Quartier für einen vorübergehenden Aufenthalt in Rom bestellt); die dritte Satire bespricht wiederum Ariosto's Verhältnisse zu seinen Gönnern, klagt Papst Leo X. an, der die Hoffnungen des Dichters getäuscht, und streift auch Herzog Alfonso, an dessen Hand die Schließmuskeln bedeutender entwickelt waren als die Streckmuskeln. Die vierte Satire, in gewissem Sinn die lebendigste, individuellste, schildert seine Mühen als Statthalter von Garfagnana, spiegelt die Rauheit der Gegend, den Trotz ihrer Bewohner, die Sehnsucht des Dichters nach einem genußreichern Dasein und spottet der Thoren, die dergleichen Mühen und Kümmernisse aus freiem Antrieb wählen. In den Satiren über die Wahl einer Frau und die Wahl eines Lehrers (letztere an Bembo gerichtet) über-

wiegen die abstrakten Momente — in dem satirischen Brief an den Sekretär Herzog Alfonso's, durch welchen Ariosto die Uebernahme einer Gesandtschaft ablehnte, zeigt sich dagegen wieder die Subjektivität des Dichters vorherrschend. Die ruhige Klugheit und der gemäßigte Ehrgeiz desselben treten mit anderen guten Zügen seiner Natur aus diesen Satiren gewinnend hervor. Sind dieselben neben allgemeinen Betrachtungen nur mit einzelnen Zügen aus Ariosto's Leben ausgestattet, so erscheinen die kleinen Terzinen-Dichtungen, die er „Capitoli" betitelt, wenigstens soweit sie Liebesglück schildern, als unmittelbare Nachklänge von Erlebnissen.

Mit seinen dramatischen Dichtungen, den schon genannten Komödien „Das Schatzkästchen" (La cassaria), „Die Untergeschobenen" (I suppositi), „Die Kupplerin" (La lena) und „Der Schwarzkünstler" (Il negromante), stand Ariosto durchaus auf dem schmalen Boden, den die italienische Commedia erudita bis zu seinem Auftreten errungen. Die Nachahmung der römischen Dramatiker, eine Art Umdichtung derselben, die sich in einzelnen Scenen der volksthümlichen Farce näherte, war gewissermaßen eine unerläßliche Forderung der Zeit. Bei der Beurtheilung seiner dramatischen Anläufe kann es sich nur fragen, mit wie viel eigenem dramatischen Instinkt, mit wie viel Lebendigkeit im Detail, mit wie viel sprachschöpferischem Genie die Umdichtung aus dem Lateinischen ins Italienische unternommen wurde. Kein Zweifel, daß hiernach Ariosto unter den Dramatikern der Renaissance ein hervorragender Platz anzuweisen ist. Denn obschon er in der Fabel seiner Lustspiele meist den römischen Vorbildern folgt, in der Charakteristik den Ballast derselben an thörichten Alten, liederlichen jungen Burschen, frech-verschlagenen Sklaven (bei ihm Bedienten) und Kupplern mit übernimmt, auch die zahlreichen Erzählungen beibehält, durch welche die Einheit des Orts und der Zeit gerettet werden soll, zeigen doch die Behandlung des Dialogs, die Hervorkehrung aller Vortheile, welche die italienische Sprache dem Dramatiker bietet, die Verlegung der Scene nach Italien und in die eigene Zeit des Dichters, wie sie wenigstens in den „Untergeschobenen" und dem „Schwarzkünstler" stattfindet, die Mischung moderner Sitten mit den Voraussetzungen der römisch-griechischen Komödie, die Einführung neuer Figuren, welche der Kunstkomödie und dem Leben direkt entlehnt waren, Figuren, von denen z. B. die des Rechtsprofessors in den „Unter-

geschobenen", des Negromante selbst im „Schwarzkünstler" volle Realität hatten, daß er dem selbständigen italienischen Drama Schritt um Schritt näher kam. Leider lag die stärkste Lebenswahrheit, welche in Ariosto's Komödien Eingang fand, auf der unerfreulichsten Seite. Die grobe Sittenlosigkeit und rücksichtslose Genußsucht, die Leichtgläubigkeit der Unerfahrenen und die ruchlose Ausbeutung ebendieser durch die Erfahrenen und Gewitzigten, welche in Ariosts Lustspielen einen so breiten Raum einnehmen, waren eben nur allzu wirklich. Scenen wie die genial-freche in den „Untergeschobenen", in welcher Erostrats Bedienter Dolippo den Sienesen durch Drohung, Einschüchterung und Ueberlistung zum Sicilier und untergeschobenen Vater des Erostrato preßt, oder wie das Zusammentreffen des echten und falschen Vaters, des wirklichen und vermeinten Filigono mit dem als Erostrat herumlaufenden schurkischen Diener Dolippo, Scenen wie die im „Schwarzkünstler", in welcher der Zauberer Jachelino, der eigentlich einer von den aus Kastilien verjagten Hebräern ist, sich „als Philosoph, Arzt, Sterndeuter, Geisterbeschwörer und Tausendkünstler producirt und von all diesen Künsten nicht mehr versteht als Ochse und Esel vom Orgelspiel", dem Cintio vorschlägt, ihn von seiner überflüssigen Frau dadurch zu befreien, daß er ihr einen Liebhaber ins Zimmer hext und einen großen Skandal verursacht, mußten durch ihre Detaillirung als unmittelbarste Widerspiegelung des Tageslebens erscheinen. Man kann nicht sagen, daß Ariosto, obschon er sich mit den Hauptrichtungen seiner Zeit im innersten Einklang befand, den Lobredner derselben überall gemacht habe. Soweit seine Lustspiele nicht konventionelle, sondern wahrhaft angeschaute Gestalten und Scenen enthalten, sind sie ein Beitrag zur Sittengeschichte des damaligen Italien. Die Moral oder vielmehr Nichtmoral derselben gipfelt in der Weisung des Negromante an den zaghaften Cintio: „nicht so ängstlich zu sein, anderen Leuten zu schaden, wenn's nur einem selbst Nutzen bringe. Wir leben in einer Zeit, wo die Menschen nicht so leicht solche Narren sind; je vornehmer und größer einer sei, um so mehr fördere er seinen Nutzen auf anderer Kosten". In bitter-satirischer Wendung läßt der Dichter hier wie an zahlreichen anderen Stellen durchblicken, was er von den „Besten seiner Zeit" hält, deren Beispiel so allgemein nachgeahmt ward.

Es begreift sich nur zu gut, daß sich Ariosto am liebsten in die Regionen des freien Phantasiespiels flüchtete, in denen sich seine große erzählende Dichtung durchaus hält. Die ernsthafte und die scharf satirische Widerspiegelung des Lebens ließ sich in derselben in eine leichte, heitere Ironie auflösen, die bei dem Dichter, der weder Weltrichter und tiefer Herzenskundiger, noch äußerlicher Schönredner sein mochte und konnte, die natürlichste war. Der gewaltige Beifall, welchen Ariosto's Epos auch nach seiner Grundstimmung unter den Zeitgenossen fand, beruhte sicher auf einer gewissen Allgemeinheit ebendieser Grundstimmung. „Der rasende Roland" (Il Orlando furioso; ältester Druck [nur 40 Gesänge], Ferrara 1516; Ausgabe letzter Hand in 46 Gesängen, ebendas. 1532; neueste Ausgaben von Gioberti, Florenz 1846; von Camerini, Mailand 1870[1] gab sich als eine Fortsetzung des „Verliebten Roland" des Bojardo und setzte die Kenntnis des letztern Gedichts ungefähr in dem Maß voraus, wie Pulci, Bojardo und alle übrigen stoffverwandten Epiker die Kenntnis der „Reali di Francia" und „Spagna", der Volksromane und Rhapsodien aus dem karolingischen Sagenkreis vorausgesetzt hatten. Die ganze Behandlungsweise Ariosto's machte dies „Kennen" in der Hauptsache wieder unnöthig, und die Mehrzahl der Leser des „Rasenden Roland" von der Mitte des 16. Jahrhunderts an hat in der That nur diesen genossen und gekannt. Die stärkste Wirkung des Gedichts beruhte nicht auf dem Stoff (so günstig derselbe für den Dichter auch lag), sondern auf Ariosto's Subjektivität, und wenn ein feindselig gegen Ariost gestimmter deutscher Beurtheiler meint: „die meisten sowohl Mängel als Vorzüge des Gedichts gehörten Ariosto gar nicht an, sondern nur die weitere Bearbeitung, der größere Takt in der Benutzung des Gegebenen, die Verfeinerung der Scherze und eine unnachahmliche gleichförmige Anmuth, die über das Ganze ausgegossen ist" (Ruth, „Geschichte der italienischen Poesie", 2. Theil, S. 253), so spricht er damit das höchste Lob aus, weil Ariosto's ganze künstlerische

[1] Aelteste deutsche Uebertragung in Prosa: „Roland der Wüthende", von Wilhelm Heinse (Hannover 1782—83, 4 Bde.); Uebertragungen im Versmaß des Originals von J. D. Gries (Jena 1804—1809, 4. Auflage, Berlin 1851) und von Karl Streckfuß (Halle 1818—26; umgearbeitete Ausgabe letzter Hand, ebendas. 1849); Proben einer neuen Uebertragung von Otto Gildemeister in Hillebrands „Italia", Bd. 2.

Absicht sich offenbar auf die Vergeistigung des Stoffs, die Erreichung der unnachahmlichen gleichförmigen Anmuth gerichtet hat. Die Ausführung im ganzen stellt sich nur als Fortsetzung (bei der Endlosigkeit des Stoffs läßt sich von einem Schluß gar nicht sprechen) des Bojardo'schen Gedichts dar. Nur dem Namen nach ist freilich Roland noch der „Held" des Epos. Neben ihm treten Rinaldo, Brandimart, Gryphon, Astolf, Marfisa, Zerbin, Mandricart und Rodomont mindestens als gleichberechtigte Mittelpunkte des Gedichts auf. Auch die Raserei, in welche der „Graf" Angelika's wegen verfällt, füllt nur wenige Gesänge. Der eigentliche Held ist offenbar Ruggiero, den Ariost von Hektor abstammen und Vater des Hauses Este werden läßt. In diesem Sinn könnte man die Heirath des zum Christenthum bekehrten Rüdiger mit Rinaldo's Schwester Bradamante als den eigentlichen Zielpunkt der Erzählung betrachten. Da aber auf alle Fälle dieser Zielpunkt nicht ausschließlich genug hervortrat, verdeutlichte Ariost die mit seinem Gedicht verbundenen Huldigungsabsichten durch jene Weißagungen und Prophezeiungen, in denen er die Brücke von den Tagen Karls des Großen zu denen Herzog Ercole's schlägt. Die Fee Melissa zwingt Bradamante, ehe sie noch Nachkommen hat und haben darf, sich über die künftige Geburt des aus ihrem Blut stammenden erlauchten Hippolyt zu freuen, eine Freude, die auf den modernen Leser ungefähr so wirkt, wie sie Ariosto selbst empfunden haben muß: frostig und äußerlich. Die sämmtlichen Kämpfe und Kampfscenen des Gedichts aber erwachsen (und das gibt ihnen im Sinn des Dichters die Einheit) aus der erregten Leidenschaft, der Sinnlichkeit der Helden und Heldinnen. Der große Kampf zwischen Christen- und Heidenwelt bleibt wohl immer der Hintergrund, aber für seinen Verlauf und Ausgang entwickelt der Dichter keinerlei Pathos. Es fehlt Ariosto nicht an einer guten Dosis der Skepsis, die seiner Zeit eigenthümlich war. Braucht man unter den allegorischen Gestalten, die neben Feen und Zauberern die Maschinerie des Gedichts verstärken müssen, den Hochmuth, so sucht man ihn an den der Andacht geweihten Orten am sichersten, und „solang' er ferne bleibt der Klosterschwelle, läßt er die Heuchelei an seiner Stelle". Ebendaselbst wird die Zwietracht angetroffen, wie sie die frommen Mönche anfeuert, sich gegenseitig das Brevier um die Ohren zu schlagen. Als Ruggiero von Bradamante veranlaßt wird, sich taufen zu lassen,

setzt er der Ceremonie kein Bedenken entgegen, — da er für die Geliebte bereit ist, durchs Feuer zu gehen, kann ihm eben auch das Wasser recht sein.

An Momenten ernster Reflexion fehlt es dem „Rasenden Roland" trotz dieser skeptischen Ironie und trotz der tollen und frivolen Geschichten, die als Perlen eigener Art in das kunstvolle Gewebe eingesetzt sind, keineswegs. Abgesehen von der Religion ist für alle Momente gesorgt, für sehnsüchtige und empfindsame so gut wie für nachdenkliche. Die Gesänge beginnen sogar meist mit allgemeinen Betrachtungen und speciellen Beobachtungen: z. B. über den Gegensatz des instinktiven Genies der Frauen und der prüfenden, wägenden Klugheit der Männer (Gesang 18), über die eigenthümliche Macht des Geizes und der Habsucht gerade über bevorzugte, durch Wissen und Geist ausgezeichnete Männer (Gesang 43). Die Einwirkungen Machiavells und seiner politischen Erlebnisse machen sich gleichfalls geltend: dem Dichter ist Alfons von Ferrara das Ideal eines Fürsten, weil er „stets in dem den größten Thoren schaute, der andern mehr als eignen Kräften traute", und „es gehorchen stets die großen Massen am meisten dem, den sie am meisten hassen".

Unter den zahlreichen prachtvollen Einzelmomenten des Ariost'schen Gedichts verdienen die Gesänge, in denen Roland in Raserei versetzt wird durch die Entdeckung von Angelika's Untreue mit Medor (Gesang 23), der Tod Zerbino's (Gesang 24), der freche Schwank von der unüberwindlichen List und Untreue der Frauen (Gesang 28), das Gegenstück von der Treue bis zum Tode der schönen Isabella (Gesang 29), die Reise Astolfs in den Mond (Gesang 34), die ganze Schlußepisode des Gedichts, welche die letzten Prüfungen der Liebe Ruggiero's und Bradamante's behandelt (Gesang 44—46), hervorgehoben zu werden. Aber auch die Geschichten von Ginevra (Gesang 6), Olympia (Gesang 10), der Sturm Rodomonts auf Paris (Gesang 16 und 17), der eifersüchtige Kampf zwischen Bradamante und Marfisa (Gesang 36), die keck humoristische Weiberprobe (Gesang 43) können ihre Wirkung niemals verfehlen und leuchten aus der Fülle der Abenteuer heraus.

Ganz äußerlich, fast armselig und in gewissem Sinn dem Dichter ein Unrecht zufügend, erscheint jede Wiedererzählung der bunten Scenen des „Rasenden Roland". Weder der Reichthum der Phantasie, noch die Grazie des Stils lassen sich aus

dem bloßen Bericht der Abenteuer erkennen, und selbst die Lobsprüche, welche dem „Rasenden Roland" gerechterweise ertheilt worden sind, können immer wieder nur die farbige Pracht der Einzelgesänge, die vollendete Anmuth des Ganzen rühmen. Wenn trotzdem an Ariosto falsche Maßstäbe gelegt, die Bedeutungslosigkeit der Komposition im ganzen, der allzu phantastische Wechsel der Scenen, die geringe seelische Tiefe seiner Charaktere beklagt wurden, so trug er selbst daran keine Schuld — denn nicht leicht hält sich ein größeres poetisches Werk so unbedingt in den Schranken seiner ursprünglichen Anlage, die wohl auch die Schranken der dichterischen Natur Ariosto's waren. Das Vollgefühl der Meisterschaft schwebt eben über den Gesängen und Ottaven des in seiner Art einzigen Werks. Der Dichter unternimmt nichts, das er nicht ganz zu erreichen und durchzuführen vermag; er ist seiner Wirkungen unbedingt sicher, obschon ihm keineswegs alle höchsten Wirkungen der Poesie zu Gebote stehen. Die Verwandtschaft der Kunstweise des Ariost mit der Kunstweise der Hochrenaissance, sein unablässiges Durchbilden, Vergeistigen bekannter Handlungen, sein Hervorbilden neuer, eigenthümlicher Momente in diesen Handlungen hat selbst Anlaß gegeben, ihn vorzugsweise als poetischen Maler aufzufassen. Der Nachdruck dabei muß doch immer auf dem Wort poetisch liegen. Wenn auch Lessing noch mehr als eine Stelle im „Rasenden Roland" hätte finden können, in welcher der Poet die Grenzen der Poesie nach der Malerei hin überschreitet, so hält Ariosto doch im großen und ganzen das Gesetz der poetischen Vorwärtsbewegung, des Schilderns durch Handlung völlig ein. Seine glanzvollen Scenerien, die lebendigen Personenschilderungen, selbst der Kostümapparat, den er gelegentlich aufbietet, übersteigen doch die Kraft seiner Erzählungskunst nicht: er wandelt immer wieder alles, wenigstens beinahe alles, in Bewegung um. Das gesammte unwirkliche Zauber- und Ritterwesen seines Stoffs verschwindet zuletzt vor der Lebendigkeit und Kraft, mit welcher alle Vorgänge im einzelnen dargestellt werden, — jede Episode des Gedichts erscheint im Augenblick unbestreitbar wahr (selbst wenn in den Kampfscenen Arme und Beine fliegen) und zwingt uns vollen Glauben ab; die Phantastik und die über derselben schwebende Ironie des Dichters, die auf den Hörer und Leser übergeht und übergehen soll, liegen erst in der endlosen Folge

der unmöglichen Abenteuer und Begebenheiten. Wie viel von dieser Wirkung an die prachtvollen, von Ariosto mit feinster Sprach- und Kunstempfindung gebauten, immer wieder gefeilten Oktaven gebunden ist, läßt sich nicht mehr untersuchen, — ganz gewiß aber vertrugen Rolands, Angelika's und Rüdigers Abenteuer keine Umschreibung in Prosa. Selbst im Italien seiner Zeit, wo alles Verse drechselte, die Empfänglichkeit durch das Uebermaß korrekter und eleganter Strophen einigermaßen abgestumpft war, empfand man den vollen Reiz der Verse Ariosto's und fühlte, daß es sich nicht leicht mit dem vollendeten „Stil" des großen humoristischen Dichters aufnehmen lasse. Gleichwohl ließ man es an eifriger Nachahmung und möglichst engem Anschluß an eine Kunst nicht fehlen, die in jedem Sinn den Idealen der Zeit entsprochen hatte und dazu die Bürgschaft dauernder Wirkung in sich trug.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Nachfolger und Nachahmer Ariosto's.

Die Mustergültigkeit des Ariosto'schen Epos wurde mehr empfunden und trat in ihren Wirkungen zu Tage, als daß sie von den tonangebenden Stimmen gepriesen worden wäre. Unter den italienischen Literatoren jener Tage waren manche, welche insgeheim und gelegentlich auch offen die Geringschätzung theilten, mit der Ariosto's Patron, der Kardinal von Este, die Abenteuer des „Rasenden Roland" begrüßt hatte. Aber die Masse der Cortigiani, der gebildeten Weltleute, der Künstler trat von vornherein auf die Seite Ariosto's. Die Gesänge des großen Gedichts schienen mit ihrem Reichthum unabgeschlossener Handlungen, ihrem Gestaltenüberfluß die Nachfolger und Nachahmer förmlich herauszufordern. Wie viele Schicksale waren nur angedeutet, wie viele Episoden ließen eine weitere Ausgestaltung zu, an wie vielen Enden verliefen die Fäden der bunten Abenteuer in die alten Fabeln, aus denen Ariost, wie vor ihm Pulci und Bojardo, geschöpft! Die Behandlungsweise Ariosto's entsprach dem in Italien herrschenden Sinn so durchaus, daß die Nachahmer entweder versuchten, die heitere, leichte Ironie, mit welcher der Meister dem romantischen Stoff frei gegenüberstand, oder die lebendige Anmuth und Farbenpracht seiner Schilderungen nachzubilden. Daß Ariosto's Zauber hauptsächlich in der schwer zu definirenden Mischung lebendigen, unmittelbaren Antheils und spielender Skepsis, reiner Gegenständlichkeit und leiser Ironisirung lag, daß sein sprachschöpferisches Genie eine Behandlung der Ottave erreicht hatte, bei der zwischen dem poetischen Vorsatz und dem Vortrag kein Bruch blieb, ward von den äußerlichen und schnellfertigen Jüngern des Meisters so wenig empfunden als von jenem Theil der Genießenden, die in allen Zeiten unfähig sind, Original und Nachbildung zu unterscheiden. Während

Ariosto eben nur durch seine Individualität, durch die völlig moderne Behandlung noch einmal für die Stoffwelt der karolingischen Sage interessirt hatte, trauten eine gute Anzahl von Poeten den Abenteuern und Helden selbst und allenfalls der flüssigen und eleganten Versifikation eine so außerordentliche Wirkung zu.

Einen direkten Versuch, den „Rasenden Roland", welcher mit dem Tode Rodomonts und der Vermählung Ruggiero's und Bradamante's schließt, bis zum Tode Ruggiero's fortzusetzen, unternahm Sigismondo Paolucci; es scheint indessen, daß wenigstens dieser Versuch allgemein als ein verfehlter betrachtet wurde. Dafür erfreute sich aber „Die verliebte Angelika" (Angelica inamorata, Venedig 1550) des Grafen Vincenzo Brusantini eines größern Beifalls. Brusantini, zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Ferrara geboren, starb, nachdem er an verschiedenen italienischen Höfen gelebt hatte, im Jahr 1570 daselbst. Er scheint eine Art unabhängiger Natur gewesen zu sein, die in das spätere Höflingsthum nach spanischem Muster nicht hineinpaßte, und zog sich durch seine scharfen Epigramme mehrfache Mißhelligkeiten zu. Sein Gedicht behandelt den Tod Rüdigers und die Rache, welche Bradamante und Marfisa an dem verrätherischen Ganelon, seinem Mörder, nehmen. Aber es entbehrt alles warmen Lebens, aller bestrickenden Anmuth, ohne welche die Erzählung aus dem Fabelkreis zu einem kalten Bericht über gleichgültige Dinge auf der Stelle herabsinken mußte. Der gräfliche Dichter erprobte übrigens seine Verskunst auch an Boccaccio's „Decamerone", dessen Geschichten er durch die poetische Form zu heben glaubte. Fast den gleichen Stoff wie Brusantini in seiner „Angelika" behandelte Giambattista Pescatore in seinem Epos „Der Tod Rüdigers" (La morte di Ruggiero, Venedig 1547), ohne sich gerade höher zu erheben. Auch die Versuche, das Hauptinteresse auf einen andern Helden zu übertragen, beispielsweise Marco Guazzo's „Der hochmüthige Astolf" (Il Astolfo borioso, Venedig 1543) oder desselben Dichters „Belisardo" (Belisardo, fratello del conte Orlando, ebendas. 1525), waren von keinem glücklichern Erfolg begleitet. Alle diese und zahlreiche ähnliche Werke bezeugten nur, wie lebhaft der Wunsch war, das Glück und den Erfolg Ariosto's zu theilen, und mußten in ihrer Wirkung um so kurzlebiger sein, als die selbstbewußte, heitere und zuversichtliche Welt, für welche Ariosto sein Werk gedichtet hatte, seit dem Tode des großen Dichters mehr und mehr von Zeit-

einflüssen durchdrungen und zersetzt wurde, in denen der köstliche Uebermuth des „Rasenden Roland“ nicht mehr gedeihen wollte. Zu der bloßen Ottavenaufreihung bedurfte es freilich keiner höhern poetischen Stimmung, sondern lediglich jenes Formgefühls und jener Freude am künstlerischen Schein, welche unter den Italienern der Hochrenaissance weit verbreitet waren.

Der Erfolg und die Geltung des Ariosto'schen Epos zwangen selbst solche Poeten, die ihre Natur im Gegensatz zu derjenigen des Roland-Dichters fühlten, gleichsam wider Willen nach dem Lorbeer desselben zu ringen. Unter den Nachfolgern des Ariosto befindet sich ein Dichter wie Bernardo Tasso, der Vater eines berühmtern Sohns, bei dem wir zufällig genauer unterrichtet sind, wie er in die Nachahmung des gefeierten und modischen Stils hineingezwungen ward. Bernardo Tasso, 1493 zu Bergamo geboren, gehört in mehr als einem Betracht und nicht nur, weil er das längste erzählende Gedicht dieser Epoche verfaßt hat und der Vater des Torquato Tasso geworden ist, zu den anziehenden Gestalten dieser Zeit. Er hatte zu Padua studirt, in Rom, Venedig und Ferrara verschiedene Stellungen bekleidet und trat, nachdem er bereits als Dichter und Schriftsteller einen geachteten Namen erworben, 1531 in die Dienste des Fürsten Ferrante Sanseverino von Salerno, dessen Geheimschreiber er ward, und den er 1535 bei dem Zug Kaiser Karls V. nach Tunis begleitete. Er war Geschäftsträger seines Fürsten in Spanien, kehrte dann nach Salerno zurück und verheirathete sich hier mit der schönen und gebildeten Porzia de' Rossi, mit der er größtentheils in Zurückgezogenheit zu Sorrent lebte, wo ihm seine Kinder Torquato und Cornelia geboren wurden. Als aber 1547 der Fürst von Salerno durch den Zorn Kaiser Karls gestürzt und flüchtig ward, hielt Bernardo Tasso mit einer in jenen Tagen seltenen Treue bei seinem unglücklichen Herrn aus. Er suchte vergeblich Hülfe für den Fürsten am Hof Heinrichs II. von Frankreich, mußte lange Jahre flüchtig von Ort zu Ort irren, fand zuerst eine sichere Zuflucht bei dem Herzog von Urbino in Pesaro und trat schließlich in die Dienste des Herzogs von Mantua, in denen er 1569 als Gouverneur von Ostiglia starb. Schon früh als lyrischer Dichter geschätzt, publicirte er eine Sammlung seiner „Liebesgedichte“ (Amori, Venedig 1555) und begann bald, nachdem er in die Dienste Sanseverino's eingetreten war, den Ritterroman „Amadis“ zu einem großen

Heldengedicht zu bearbeiten. Er dachte an ein Epos in strengster Nachahmung der Antike und neigte offenbar mehr zum Stil der Trissino und Alamanni als zu dem des Ariosto hin. Aber nachdem er am Hofe von Salerno eine Anzahl Gesänge seines Epos nach seinem Entwurf mitgetheilt, begegnete ihm ein einmüthiger Protest; man fand die Langeweile der streng klassischen Manier unerträglich, wollte den Zauber der Ottaven nicht entbehren und drängte schließlich Bernardo Tasso zu einer Umarbeitung seines Gedichts in Ariosto'scher Manier. Mit großer Konsequenz hielt er dann an der Ausarbeitung seines Gedichts auch unter den Wechselfällen seines spätern Lebens fest und vollendete gegen Ausgang der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts sein romantisches Epos „Amadis" (L'Amadigi, Venedig 1560; kritische Ausgabe von Serassi, Bergamo 1755), das nicht weniger als 100 Gesänge und cirka 7000 Ottaven umfaßte. Die übergroße Breite, der Mangel innern Lebens und selbst äußerer Abwechselung, das gleichmäßige Fortlaufen gleichmäßig korrekter, aber schwungloser Verse, welche einer endlosen lombardischen Pappelchaussee gleichen, schlossen jede lebendige Wirkung des Gedichts aus, hinderten aber nicht, daß die schulmäßige Kritik den Stil des Bernardo Tasso dem des Ariosto gegenüber als eine Vervollkommnung erachtete. Immerhin setzte sich das große Amadis-Gedicht und namentlich die besonders bearbeitete Episode des Stoffs, „Floridante" (herausgegeben von Torquato Tasso, Mantua 1587), in ein gewisses Ansehen auch in weiteren literarischen Kreisen, woraus zur Genüge hervorging, daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die frische, unmittelbare Freude an der poetischen Kühnheit und Lebensfülle Ariosto's gegen die Schätzung der äußern Anlage und Form seines großen Gedichts zurücktrat.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Der römische Dichterkreis.

Während Florenz unter den politischen Wirren und Kämpfen der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts einen Theil seines Glanzes und seiner Bedeutung als italienischer Kulturmittelpunkt einbüßte, während sich an verschiedenen kleinen Höfen neue selbständige Literaturkreise bildeten, trat mit dem Beginn der Hochrenaissance das päpstliche Rom unter einer Reihe von Kirchenfürsten, der vor allen zwei Mediceer (Leo X. und Clemens VII.) angehörten, für kurze Zeit in das reiche Erbe von Florenz. Mit Julius II., dem gewaltigen Greis, dessen unpriesterliches Soldatenthum und politische Leidenschaft doch wie eine Erlösung nach dem schauerlichen Pontifikat Alexanders VI. (Borgia) wirkten, begann die Glanzzeit Roms, die im Grund nur bis zur großen Katastrophe der Stadt, der Eroberung und Plünderung im Jahr 1527, währte und in der Regierung Leo's X. (Giovanni de' Medici) gipfelte. „Nur ein paar Decennien lang war die Stadt Rom das klassische Theater dieser glänzenden Civilisation, das form- und tonangebende Centrum des europäischen Kulturlebens überhaupt. Sie nahm die Stelle ein, welche später unter Ludwig XIV. Paris erhielt. In Rom ist doch von keiner Centralisation schöpferischer Kräfte zu reden, welche auf Italien die Wirkung gehabt hätte, wie sie von Paris auf Frankreich ausging. Aber Rom zog damals in seinen Dienst die besten Geister Italiens, hier fanden sie das weiteste Feld für ihre Wirksamkeit und die höchsten Aufgaben für ihr Genie. — Die weltgeschichtliche Atmosphäre, die monumentale und ideelle Erhabenheit der Stadt konnten von dem künstlerischen Geist die provinzielle Schranke entfernen und seinen Anschauungen ein Gepräge von Größe geben, welches wesentlich römisch war. Selbst das Kirchliche

erweiterte sich hier durch die Weltidee des Papstthums, und das specifisch Christliche konnte in einem Zeitalter minder beschränken, wo die antike Kultur in das Christenthum aufgenommen war. Das Papstthum, einige Zeit hindurch der Führer der Civilisation, war unkirchlich, weltlich und luxuriös. Das Prachtgewand, in welches sich dasselbe hüllte, verdeckte keinem Blick die tiefe Erkrankung der Kirche, und doch muß man heute bekennen, daß im Angesicht der Bedürfnisse der Kultur das einzige Verdienst der Päpste jener Zeit gerade ihr Kultus des heidnischen Alterthums gewesen ist. Nichts Großes mehr, nichts, was von weltgeschichtlicher Bedeutung gewesen wäre, haben die Päpste nach der Renaissance zu leisten vermocht. Die Menschheit aber würde um viele Schöpfungen ärmer geworden sein, wenn der asketische Platonismus Savonarola's oder die bilderstürmende Moral der ersten Reformatoren jene Päpste verhindert hätte, ihren Neigungen Raum zu geben. — Die Saturnalien Roms dauerten nicht ewig. Die edleren Wirkungen jenes großartigen Luxus der Renaissance überlebten die Stürme der Zeit, und als Denkmäler des in Ueppigkeit verweltlichten Papstthums stehen da der St. Petersdom und der Vatikan mit den Meisterwerken heidnischer wie christlicher Kunst." (Gregorovius, „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter", VIII, S. 108.)

Wieder und wieder drängt sich jedem Darsteller der Gesammtkultur Italiens im Zeitalter der Renaissance die außerordentliche Ueberlegenheit der Vertreter und Schöpfungen der bildenden Kunst über die der Literatur auf. Der Dichterkreis, der sich am römischen Hof Leo's X. sammelte, erträgt keinen Vergleich mit Michelangelo und Raffael, mit Peruzzi und Bramante und kaum einen Vergleich mit den hervorragenderen Schülern derselben. Selbst diejenigen Poeten, welche durch eine gewisse Kraft und Naturfrische des Talents hervorragten, wußten ihr Talent nicht in großen Aufgaben zu koncentriren, und nahezu alle litten unter den Einwirkungen äußerer Verhältnisse, denen sie nicht widerstanden. Gleichwohl darf nicht übersehen werden, daß doch nur bedeutende Naturen und originelle Leistungen sich über den Troß des römischen Schöngeisterthums zu erheben vermochten. Denn Rom wimmelte in den Tagen Leo's von Dichtern, Dichterlingen und poetischen Witzbolden, von Literaten aller Arten und Formen. Die Männer im Kardinalspurpur strebten nach geistiger Auszeichnung, und selbst die Hefe der

damaligen Gesellschaft: Kuppler, Possenreißer und niedrige Schmarotzer, boten ihre Dienste mit Sonetten an oder vergalten erfahrene Zurücksetzungen mit Epigrammen. Das Charakteristische der römischen Schriftstellerwelt lag darin, daß fast keine unter den namhafteren Persönlichkeiten römischen Ursprungs war. Aus ganz Italien hatten sich die Talente zusammengefunden, die am Hof des Mediceischen Papstes glänzten.

Bringt man lediglich die Stärke der Begabung, die Originalität der Natur in Anschlag, so ließ der Lyriker und Novellist Francesco Maria Molza die sämmtlichen Poeten seines Kreises und seiner Zeit hinter sich. Ein so echter Repräsentant des geistig-sinnlichen Bacchanals der Hochrenaissance, daß eine ausgeführte Lebensgeschichte Molza's sich ohne irgend welchen willkürlichen Zusatz zum Kulturbild erweitern müßte, verdient der Dichter eine eingehendere Würdigung. Molza war 1489 zu Modena geboren, stammte aus angesehener und wohlhabender Familie, erhielt eine im Sinn der Zeit vorzügliche Erziehung und gelangte unter der Regierung Julius' II. (1505) nach Rom, wo er sich durch seine literarischen Kenntnisse und seine glänzende Beherrschung der lateinischen Sprache rasch eine außerordentliche Geltung in den humanistisch-poetischen Kreisen verschaffte. Man rühmte von seinen lateinischen Gedichten, daß sie mit Ovid und Tibull wetteiferten. Frühzeitig wandte er sich inzwischen der italienischen Poesie zu. Die Quelle seiner Gedichte war ein Leben voller Leidenschaft und sinnlicher Abenteuer — Molza überließ sich völlig dem berauschenden Sinnentaumel, der damals in Rom mehr die Regel als eine Ausnahme bildete. Schließlich drang nicht nur der Ruhm seiner feurigen Sonette, sondern auch die Kunde von den Anlässen dieser Gedichte nach Modena. Molza's Vater rief ihn heim und verheirathete ihn 1512 mit einem anmuthigen Mädchen seiner Vaterstadt, welche ihm mehrere Kinder gebar und den unsteten Poeten ein paar Jahre hindurch fesselte. Bereits 1516 trieb es ihn wieder nach dem glänzenden, üppigen Rom, wo er in fast allen Künstlern, Gelehrten und Dichtern Freunde, an den Kardinälen Hippolyt von Medici und Alessandro Farnese hervorragende Gönner besaß. Er nahm die Lebensweise seiner Jugendtage alsbald wieder auf und erregte selbst unter den tausenden von genußsüchtigen, zügellosen Naturen, die Rom vereinigte, verdientes Aufsehen. Er brachte seine Huldigungen ebenso hervorragenden vornehmen

Frauen, wie Giulia und Camilla Gonzaga, als jenen geistreichen Kurtisanen, von denen das geistliche Rom wimmelte, und die man unbefangen feierte. Sein Gedicht in Ottaven „Die Nymphe des Tiber" (La ninfa Tiberina) galt der Verherrlichung der schönen Faustina Mancini; seine zahlreichen Sonette athmeten die Freudigkeit, das volle Entzücken, mit denen der Poet auf den bunten Wogen des Lebens dahintrieb. Nichts Gemachtes, Akademisches war in seinen Versen, und obschon er sich (zum Schaden der vollen Wirkung seiner Gedichte) der national gewordenen Form des Sonetts bediente, so spiegeln diese Sonette nur unmittelbare Leidenschaft, sprechen wirklich Erlebtes mit einem Feuer, einer Lebendigkeit aus, daß man sogar eine gewisse Art des Bilderprunks, eine erste leise Hinneigung zum schwülstigen Ausdruck in ihnen tadeln kann. An eine Seite Molza's (freilich nicht seine stärkste!) sollten in späterer Zeit Marini und die Marinisten anknüpfen! Immerhin war der Unterschied zwischen Molza's unmittelbarer Lyrik, welcher es an Korrektheit der Form, an „petrarchischer" Reinheit der Sprache nicht fehlte, und den reflektirten Poesien groß genug, um dem Dichter aufrichtige Bewunderer zu schaffen. Molza ward Mitglied fast aller der zahlreich emporschießenden „Akademien", er fand, wenn ihn der Roman seines Lebens in gefährliche Situationen brachte, immer wieder Gönner und Helfer. Seine Trennung von der Familie in Modena, die Vergeudung seines Vermögens und die Kunde von seinem ärgerlichen Leben veranlaßten schließlich den strengen Vater, ihn völlig zu enterben. Auch das scheint wenig Eindruck auf ihn gemacht zu haben, obschon es Zeiten in seinem Leben gab, in denen er seine Dürftigkeit bitter beklagte. Nach der Eroberung Roms und nach dem Tode Hippolyts von Medici (1535) gerieth der Dichter in große Bedrängnisse, trat aber dann in die Dienste des vorerwähnten Kardinals Farnese und gewann damit eine neue Grundlage seiner Existenz. Der glänzenden Zeit freilich, in der sich das ganze Rom von Molza's Liebesabenteuern unterhalten hatte, in der eine Verwundung Molza's, die ihm ein eifersüchtiger Nebenbuhler zugefügt, die Theilnahme des päpstlichen Hofs erregte oder die Monsignoren sich schmunzelnd das Geheimnis seiner Neigung zu einer sinnbestrickenden schönen Jüdin vertrauten, folgten böse Tage. Molza litt an den Folgen seiner Ausschweifungen, seine feurig-schwungvolle Natur ward durch Krankheit nieder-

gedrückt; in später Reue sehnte er sich zu der verlassenen Heimat und Familie zurück und verließ daher auch gegen Ende seines Lebens Rom, um 1544 in Modena zu sterben.

Ließ Molza als Lyriker in Bezug auf Phantasie und Wärme alle Dichter seines Kreises weit hinter sich, so blieb ihm doch die Gestaltung größerer Werke versagt. Seine Sonette und Kanzonen wurden nur zum Theil bei seinen Lebzeiten gedruckt, viele davon in Handschriften zerstreut, so daß erst lange nach Molza's Tod eine vollständige Ausgabe seiner „Italienischen und lateinischen Gedichte" (Poesie volgari e latine, herausgegeben von Serassi, Bergamo 1747) erfolgte. Noch schlimmer erging es Molza's Novellen, deren eine große Anzahl existirt hatte, von welchen nur wenige erhalten blieben. Ein guter Theil der Handschriften scheint bei der Plünderung Roms durch die Spanier und deutschen Landsknechte (Sommer 1527) zu Grunde gegangen zu sein. Das Andenken an die hervorragende, mit allen ihren Schwächen und Untugenden liebenswürdige Persönlichkeit Molza's blieb übrigens lebendig und taucht in aller Erinnerungen an die kurze Glanzzeit Roms in den Tagen Leo's und Raffaels wiederum auf.

Neben Molza galten zwei improvisatorische Talente als Säulen des römischen Poetenkreises und erfreuten sich bei Leo X. und der römischen Gesellschaft besonderer Vorliebe: Antonio Tebaldeo, in der überschwänglichen Sprache der Zeit als „der Göttliche" bezeichnet und seinem Bild auf Raffaels Parnaß eine sicherere Unsterblichkeit verdankend als seinen Gedichten, und Bernardo Accolti von Arezzo, der in hochfliegender Bewunderung als „der Einzige" (l'unico) gefeiert ward.

Antonio Tebaldeo, wahrscheinlich um 1463 zu Ferrara geboren, war in seiner Kunstweise ein Nachfolger des Serafino von Aquila. Er studirte Medicin, widmete sich aber dann gänzlich der Kunst und zog, seine Improvisationen von Sonetten und rythmisch freieren und lebendigeren Gedichten mit der Zither begleitend, an den Fürstenhöfen und bei den Mäcenaten Italiens umher. Nachdem er schon früher in Rom aufgetreten war, erschien er nach der Thronbesteigung Leo's X. wieder daselbst und bewarb sich um die Gunstbezeigungen und Belohnungen, die der Mediceische Papst für jeden, der ihn unterhielt oder ihm schmeichelte, bereit hatte. Die Lästerchronik der Zeit wußte zu erzählen, daß er für ein einziges Leo lobpreisendes (lateinisches)

Epigramm 100 Dukaten ausgezahlt erhalten habe, daß er trotz aller Geschenke, Begünstigungen und Erfolge doch immer wieder der Dürftigkeit verfallen sei. Es gelang Tebaldeo ungeachtet seiner Beliebtheit eben nicht, sich den Rückhalt jener sicheren Pfründen und Sinekuren zu sichern, nach denen seine Genossen eifrig strebten; er scheint der allgemeinen Ueppigkeit seiner Tage und namentlich dem Wein gehuldigt zu haben, und so starb er nach dem Hereinbruch der schlimmen Zeiten im Jahr 1537 zu Rom in äußerster Armut. Seine Sonette und sämmtlichen Gedichte erwecken den Eindruck, daß ihr Hauptreiz und ihre Hauptwirkung in der Kunst des Vortrags gelegen habe; eine wirklich eigenthümliche Persönlichkeit oder ein tieferes Gefühlsleben spiegeln sie nicht wider.

Literarisch bedeutsamer und von bleibenderem Werth waren die Schöpfungen Bernardo Accolti's. Geboren 1465 zu Arezzo, der Geburtstadt Petrarca's, Sohn des Geschichtschreibers Benedetto Accolti, der in lateinischer Sprache die Geschichte des ersten Kreuzzugs schrieb, hatte Bernardo die volle humanistische Bildung erhalten. Sehr früh begann er sein lyrisches Talent in der Weise Serafino's von Aquila auszuüben und glänzte damit zuerst am Hofe von Urbino. Er improvisirte zur Laute Gedichte in allen Formen und erregte stürmischen Enthusiasmus seiner Hörer. Unter Leo X. kam er nach Rom, wo sein Bruder Pietro, nachmals Bischof von Ancona und Erzbischof von Ravenna, in gutem Ansehen stand. Er fand willkommene Aufnahme am päpstlichen Hof; er begeisterte als Improvisator und Dichter gleichmäßig den Papst, die Gesellschaft der Humanisten, Poeten und Künstler wie die unteren Volksklassen Roms. Leo X. ließ, wenn er im Vatikan sang, d. h. zur Laute improvisirte, die Thüren des Saals öffnen, damit möglichst viele Menschen dem Virtuosen lauschen konnten. Accolti's Produktion entsprach genau dem Maß künstlerischen Sinnes und der geistigen Richtung, welche der römischen Gesellschaft dieser Periode eigen waren. Eine augenblickliche Beherrschung des vorhandenen Gedanken- und Gefühlskreises, ein gewandtes Form- und Sprachtalent galten ihr für poetisches Genie und entzückten sie unbedingt. Die Lobsprüche für Accolti waren ungemessen. Pietro Aretino erzählt in seinen Briefen von seinem Landsmann, daß, wenn „der Einzige" gesungen habe, die Handwerker ihr Werkzeug hingeworfen, die Krämer ihre Läden geschlossen hätten,

um sich mit den Monsignoren und Akademikern zum päpstlichen Palast zu drängen. An äußeren Belohnungen fehlte es dem bewunderten Talent nicht: Accolti wurde apostolischer Skriptor, mit Gnadengeschenken so reich bedacht, daß er sich den Titel eines Herzogs von Nepi kaufte; er genoß Ehren, die manchem Dichterfürsten nicht zu theil geworden. Accolti überlebte die eigentlichen Glanztage Roms und starb 1535, bis an sein Ende seinen großen Ruf behauptend. Seine „Gedichte" (Poesie; erster Druck, Florenz 1513) zeichneten sich durch verschiedene Eigenthümlichkeiten aus. Die Mehrzahl der Sonette spielt allerdings im Kreis der „petrarchisch" getauften Empfindungen, Phrasen und Bilder. Höchstens überschreitet der rhetorische Pomp einzelner die ohnehin in dieser Beziehung weiten Schranken. Dafür versuchte sich Accolti in zahlreichen „Strambotti". Unter diesen verstand er keineswegs volksthümliche Weisen in der Art des Serafino von Aquila (vergl. Theil I, S. 188), sondern eine Art epigrammatischer Stanzen. In einer Ottave wurde irgend ein Thema erotischer Natur behandelt oder auch eine Gestalt des Alterthums (Lucretia, Kleopatra ꝛc.) selbstredend eingeführt, das Ganze auf eine oft herzlich unbedeutende Pointe zugespitzt, welche die beiden Schlußzeilen enthalten. Diese poetischen Spielwerke erhielten den reichsten Beifall der poetisirenden Kreise, in denen Accolti sich bewegte. Die „Kapitel" (capitoli) hatte er wieder mit allen Dichtern und Dichterlingen seiner Zeit gemein; auch in ihnen hat er einzelne Gedanken, kräftige Bilder und geistreiche Wortwendungen, die es vollkommen verständlich machen, daß er geschätzt wurde, den heißen Enthusiasmus aber für „den Einzigen" nicht erklären, wenn er nicht eben lediglich seiner Improvisationskunst gegolten hat. Den Neigungen seines fürstlichen Beschützers Leo für theatralische Darstellungen huldigte Accolti mit einer Komödie, „Virginia", welche mehrfach aufgeführt und mit einem Enthusiasmus aufgenommen ward, der beinahe denjenigen für die Gesänge des Aretiners erreichte. Accolti's „Virginia" scheint zu jenen Stücken gehört zu haben, um deren willen der Papst die theaterspielenden Akademiker von Siena, die sich selbst „die Rohen" (i rozzi) nannten, nach Rom berief. Jedenfalls war die „Virginia" Accolti's ein höchst beachtenswerthes Werk, insofern es nicht als eine Nachahmung der antiken Lustspiele gelten darf, sondern einen national-romantischen Stoff selbständig zu behan-

deln suchte. Derselbe wurde dem „Decamerone" des Boccaccio (der neunten Novelle des dritten Tags) entlehnt, entstammte also derselben Quelle, aus welcher nachmals Shakespeare sein Lustspiel „Ende gut, alles gut" schöpfte. Aus dem gleichen Stoff ergaben sich so gleichartige Situationen, daß selbst die Behauptung ausgesprochen werden konnte, der große britische Dramatiker habe die Komödie des Accolti gekannt und benutzt (Klein, „Geschichte des Drama's", IV, S. 547 u. f.). Jedenfalls gestaltete Accolti seinen Stoff nicht ohne Geschick und gewisse dramatische Ansätze. Er verwandelte Julie, die Tochter des Arztes Gerhard von Narbonne, in eine Virginia, verlegte die Handlung aus Frankreich nach Italien, beließ aber im großen und ganzen den Gang der Novelle und die Hauptmotive derselben. Bei Accolti erbittet sich Virginia für die Heilung des Königs von Neapel den Prinzen von Salerno, welchen sie liebt, zum Gemahl. Während der Prinz die aufgezwungene Gemahlin zurückstößt, hat ein Edelmann des neapolitanischen Hofs, Sylvio, sich leidenschaftlich in sie verliebt und setzt die Thorheit des Prinzen, eine Perle wie Virginia zu verschmähen, in das hellste Licht. Es folgen dann die Scenen, in denen der Prinz, der sein Land und seine Gemahlin verlassen, um die Gunst einer mailändischen Dame, Camilla, wirbt und Virginia durch diesen Umstand und ihre liebevolle List zu einer Liebesnacht mit dem hartherzigen Gemahl gelangt. Der fünfte Akt zeigt endlich die Begegnung des nach Salerno heimgekehrten Fürsten mit der inzwischen Mutter gewordenen Gattin und den versöhnenden Ausgang des bunten Drama's. War dasselbe im Stoff von den gelehrten Dichtungen der Zeit weit abweichend, zeichnete es sich wenigstens in einigen Hauptstellen durch eine größere Wärme und Lebenswahrheit des Inhalts aus, als sie gleichzeitigen dramatischen Versuchen der Regel nach eigen war, so näherte es sich in der sprachlichen Form ganz den akademischen Stücken. Accolti's „Virginia" ist theils in Terzinen, theils in Ottaven geschrieben, womit rasche dramatische Entwickelung, Lebendigkeit und Schlagkraft des Dialogs von vornherein ausgeschlossen waren und das pathetisch-rhetorische Element in den Vordergrund trat. An diese Form der „Virginia" hätte eine lebendige nationale Komödie nicht anknüpfen können, wohl aber an die verhältnismäßige Reinheit des Stoffs, an das keimende Innenleben der auftretenden Charaktere.

Freilich war „der Einzige" keineswegs der einzige Lieblingsdramatiker Leo's und seines geistlich-schöngeistigen Hofs. Accolti's „Virginia" entbehrte eines Gewürzes von unzweideutiger Frechheit und Schamlosigkeit, welches man in diesen Lebenskreisen nur ungern vermißte. Die Lust Leo's an Possenreißereien und obscönen Witzen ward in charakteristischer Weise durch einen ihm zunächst stehenden Dichter befriedigt, welcher im Rom der Hochrenaissance eine hervorragende Rolle spielte, durch Bernardo Dovizi (Divizio) Kardinal Bibbiena. Geboren 1470 zu Bibbiena im Toskanischen, war der keiner angesehenen Familie Entstammende nach beendigten Studien in die Dienste des Kardinals Giovanni de'Medici getreten, hatte sich, namentlich durch seine witzige Unterhaltung, zum Liebling und Vertrauten des unterhaltungslustigen Mediceers aufgeschwungen. Seine Leistungen als lateinischer Dichter und als ciceronianischer Briefsteller verschafften ihm auch in den Kreisen der humanistischen Schöngeister Ansehen. Diplomatisches Talent entwickelte er als Geheimsekretär des Kardinals Medici bei dessen Papstwahl im Jahr 1514. Wenn man den allverbreiteten Skandalgeschichten jener Tage irgend glauben darf, war es Dovizi, der durch die Mittheilung, daß sein Gebieter an einem widerwärtigen Geschwür leide und unmöglich lange leben könne, die zögernden Kardinäle zur Wahl Leo's X. bestimmte. Zum Dank überschüttete ihn der Mediceer mit reichen Pfründen, erhob ihn zum Kardinal Bibbiena, ließ ihn an seinem Hof als gebietenden Arrangeur aller Feste und Vergnügungen schalten. Bibbiena gehörte zu den Naturen, die am heitersten auf den Wogen des großen, prachtvollen Genußstroms schwammen, der Rom durchrauschte. 1518 als Legat nach Frankreich gesandt und, wie es scheint, von dem staatsklugen König Franz durch die Aussicht auf die Tiara geködert, fiel der Kardinal zuletzt, trotz seiner äußersten Leistungen für die Heiterkeit des Papstes, bei Leo in Ungnade, und bei seinem am 9. November 1520 erfolgten plötzlichen Tode schwirrten unheimliche Gerüchte von einer politischen Vergiftung durch die Tiberstadt.

Die literarische Hauptleistung Dovizi's war die Komödie „Calandria" (Calandria; ältester Druck, Siena 1521), welche er um 1506 geschrieben hatte, und die unmittelbar darauf am Hofe von Urbino mit großem Beifall aufgeführt worden war. Im Jahr 1514 ließ Leo X. eine Aufführung im Vatikan zu

Ehren der Marchesa Isabella Gonzaga von Mantua mit unerhörter Pracht veranstalten. Das Stück mußte der edlen Dame behagt haben, denn neben den Wiederholungen in Rom fanden späterhin mehrfache Aufführungen in Mantua statt. Zu der ersten im Vatikan stattfindenden hatte der große Architekt Baldassare Peruzzi die Dekorationen hergestellt; sie fand mit Musikbegleitung statt und erregte neben dem Entzücken der Zuschauer doch auch die Empfindung, daß es unwürdig sei, Schauspiele dieses Gepräges vor dem höchsten Haupte der Christenheit in Scene zu setzen. Selbst ein Humanist wie Giraldi rief zürnend aus: „O Zeiten, o Sitten, der ganze Schmutz der alten Scene ist wiedergekehrt". Bibbiena's „Calandria" war nichts als eine freie Bearbeitung der „Menächmen" des Plautus. Die Situationen der Zwillingsgeschwister, des in Frauenkleidern und als Liebhaber der Fulvia im Haus des Calandro lebenden Lidio, der durch seine Kleidung die Begierde des tölpelhaften Calandro weckt, während er die der Fulvia stillt, und der Santilla, die in Mannskleidern und mit einem männlichen Diener lebt, überbieten an Schamlosigkeit die liederlichsten Novellen. Dovizi gefällt sich in der breitesten Ausmalung der erdenklichen Zwei- oder vielmehr Eindeutigkeiten. Die freche Geldgier der Zwillingsgeschwister, die geile Ueppigkeit der Fulvia, die Dummheit des Calandro, die spitzbübische Pfiffigkeit des Ruffo geben Anlaß zu Scenen von frechster Lebendigkeit und zum Theil toller Komik. Von Poesie, von erhöhtem Leben ist in der „Calandria" nicht mehr die Rede; die gemeinsten Züge, die das italienische Volksleben der Zeit aufwies, sind hier begierig aufgegriffen. Der Dialog in rascher, echt dramatischer Prosa erhöht die realistische Wirkung der Komödie, die in ihrer Weise selbst meisterhaft genannt werden kann, obschon sie all ihre Farben mit Schmutz mischt und noch über die unglaublichen Situationen hinaus mit hundert kleinen Zoten und lüsternen Wortwendungen im einzelnen den Beifall ihrer vornehmen, geistlichen und geistigen Hörer herausforderte. Daß es nicht an Nachahmern Bibbiena's in Rom fehlte, würde uns ohne das ausdrückliche Zeugnis mancher Reste dieser Literatur gewiß sein. Die Vorliebe Leo's für Burlesken und Obscönitäten übte eine wundersame Anziehungskraft auf alle Talente aus, die sich in diesen Dingen auszuzeichnen vermochten. Rom ward eine Zeitlang das Hauptquartier für alle komischen Dichter, manche Kardinäle hielten die Witz-

linge und literarischen Spaßmacher zu Dutzenden in ihren Palästen. Zum Literaturbild Roms in diesem Zeitraum gehören die Anwesenheit Francesco Berni's, des Begründers der parodistischen Epik, der längere Aufenthalt des Pietro Aretino, der durch seine späteren Leistungen die Ehre errang, das glänzendste und frechste aller verlotterten Talente zu werden, die Italien im Zeitalter der Hochrenaissance erzeugte. Dicht neben den zügellosen Poeten, deren Realismus jeder Rücksicht spottete, stand dann eine Gruppe äußerlich vornehmerer Naturen, deren Anschauungen von den Aufgaben der Poesie von denen Bibbiena's und Berni's wesentlich abwichen, und deren formelles Verdienst sie in die Reihe der italienischen Klassiker stellt, ohne daß ein eigenthümlicher Lebensinhalt, eine selbständige Natur in ihnen zu finden wäre.

An der Spitze dieser Talente des römischen Kreises glänzt der vielgenannte und hochgefeierte Pietro Bembo, dessen Verbindung mit den Humanisten, dessen lateinische Poesien und Briefe, dessen unbestreitbare Verdienste als Grammatiker und Philolog es fast unmöglich machten, klar und unbefangen über die Dürftigkeit und Aeußerlichkeit seiner Poesie zu urtheilen. Bembo, aus vornehmer venetianischer Familie stammend, am 20. Mai 1470 in der Lagunenstadt geboren, hatte die sorgfältigste Erziehung erhalten. Seine Jugend verbrachte er in Florenz, wo sein Vater als Gesandter Venedigs verweilte; sein Griechisch erlernte er in Messina von Laskaris und ragte, nach seinem Eintritt in den geistlichen Stand, unter den Philologen-Poeten hervor, die sich an den Höfen von Ferrara und Urbino zusammenfanden, trat hier in Beziehungen zu Giovanni de' Medici und ward nach dem Regierungsantritt desselben an Stelle des zum Kardinal beförderten Dovizi Sekretär Leo's X. An dem prächtigen Karneval der Regierung seines Gönners nahm er trotz seiner ernstern Haltung und dem unverkennbaren Zug seiner Natur zur Pedanterie seinen vollgemessenen Antheil. Nach dem Tode des Papstes war er in der Lage, sich zurückziehen zu müssen, und wandte sich nach Padua, wo er an seinem großen grammatischen Werk: „Le prose" (zuerst Venedig 1525) arbeitete, seine Geschichte Venedigs in lateinischer Sprache begann und im übrigen ein Leben voll üppig-glänzenden Behagens führte, in dem ihm Muße genug blieb, jede seiner Schriften jener vierzigmaligen Prüfung zu unterwerfen, welche die Zeitgenossen in athemlose Bewunderung

setzte und Bembo in der That zu einer völligen Reinheit und Korrektheit, wenn auch nicht zur Wärme und Originalität des Stils verhalf. Als Dichter ließ er sich als den eigentlichen Nachfolger Petrarca's im Cinquecento preisen und war in der That ein treuer Nachbildner und Nachahmer des lyrischen Meisters. Aber obschon er in einer edlen Venetianerin eine Laura fand und, um die Aehnlichkeit mit Petrarca voll zu machen, in freier Verbindung mit einer Freundin lebte, die ihm mehrere Kinder gebar, so quoll kein Hauch wirklichen Lebens, echter, unmittelbarer Empfindung in seine zahlreichen Sonette, deren geschmackvolle Sprache und formelle Reinheit von seinen Bewunderern im überschwänglichsten Stil gepriesen wurden. Nachdem er mehrere Male in seinen Hoffnungen bei der Kurie getäuscht worden war, ernannte ihn Venedig zum Bibliothekar der St. Marcusbibliothek und zum Historiographen der Republik. Unablässig blieben seine Blicke nach Rom gerichtet, 1539 erlangte er endlich den ersehnten Kardinalspurpur, ward 1541 Bischof von Gobbio, dann von Bergamo, richtete sein Leben nach dem inzwischen eingetretenen strengern kirchlichen Ernst und entfaltete dabei große priesterliche Würde. Hochgefeiert, in seiner Weise vollkommen glücklich, schied Kardinal Bembo am 18. Januar 1547 aus dem Leben, kurz vor dem Beginn der eigentlichen Gegenreformation, mit deren Tendenzen und Vertretern sich seine in anderer Zeit gewonnenen Anschauungen, seine persönliche Milde niemals vereinigt hätten. Sein Dichterruhm war in beständigem Wachsen begriffen gewesen, ohne daß man in seinen Sonetten, Kanzonen und sonstigen „Gedichten“ (Rime, zuerst gedruckt Venedig 1530; beste Ausgabe von Seraffi, Bergamo 1745) einen innern Fortschritt, eine merkbare Steigerung wahrnehmen kann. Man muß Ebert völlig zustimmen, wenn er die fort und fort erneuerten Ansprüche, in Bembo einen wirklich schöpferischen Dichter zu ehren, entschieden zurückweist: „Er war nichts als ein geschickter Kopist, dessen Kopien von dem Original zu unterscheiden freilich der gebildete Geschmack eines Kunstkenners nothwendig war. Er wollte selbst nichts mehr sein; wir wissen, wie er seine Werke schrieb, wie er tagelang erst die Originale studirte, ehe er unternahm, an seine poetische Nachbildung zu gehen. Er machte schwerlich daraus ein Geheimnis. Indessen war Bembo keineswegs ganz ohne poetisches Talent; aber sobald er sich auf dem schwierigen Boden, den er betreten, nur wenige Schritte von

der Hand seines Führers entfernte, gerieth er sogleich an die Grenze des Geschmacklosen. Nur in der einen Kanzone auf den Tod eines von ihm innigst geliebten Bruders (Carlo Bembo) hat ihn die Kraft des Gefühls wenigstens in einzelnen Strophen über ihn selbst erhoben" (Ebert, „Handbuch der italienischen Nationalliteratur", Marburg 1854, S. 154).

Bembo ward leider zum Vorbild eines geschmackvollen und korrekten Lyrikers für die eigene wie für die nächstfolgende Generation. Immer mehr verfiel die italienische lyrische Dichtung in die verhängnisvolle Weise, daß gewisse vorausbestimmte Situationen, gewisse Empfindungen, gleichviel ob sie innerlich erlebt waren oder nicht, gewisse Phrasen und Bilder allgemein für poetisch galten, von jedem gebraucht werden konnten und mußten, ohne daß sie selbständig erworben und Eigenthum der dichtenden Individuen geworden waren. Die Sonettendichter, die neben Bembo in Rom glänzten und nicht durch die Stärke ihrer Leidenschaft über die enge Grenzlinie hinausgerissen wurden, wie Molza (und selbst Molza hatte die Ketten des Sonetts nicht abzuwerfen vermocht!), zeigten eine so völlige Gleichartigkeit und Gleichwerthigkeit, daß es schließlich nur auf das Maß der Geltung ankam, die ein italienischer Poet dieser Zeit außerhalb der Poesie erlangte, um ihn aus der Masse der Sonettisten hervorragen zu lassen. Von zahllosen Namen, die versunken und vergessen sind, ist ganz dasselbe geleistet worden wie von einer Reihe italienischer Poeten, deren Namen die Literaturgeschichte bewahrt hat. In den Kreisen der Hochrenaissance zuerst hörte die Poesie auf, eine lebendige Macht oder auch nur eine Kunst zu sein, welche eine specifische Begabung erfordert; sie ward ein Theil der allgemeinen Bildung und eine vorausgesetzte Fertigkeit, der nur noch eine Scheinbedeutung innewohnte.

Unter den römischen Sonettisten des Bembo'schen Kreises wurden vor anderen Agostino Beazzano, ein intimer Freund Bembo's, dann Giovanni Guidiccioni von Lucca und endlich Graf Baldassare Castiglione hochgepriesen. Daneben tauchen in den Briefen und Memoiren der Zeit, in den späteren Sonettensammlungen eine Fülle von Poeten auf, an denen allen der reine petrarchische oder, wie es später wohl heißt, der reine Bembo'sche Stil gepriesen wird. Guidiccioni, 1500 zu Lucca geboren und frühzeitig in den geistlichen Stand eingetreten, war einer der Hausgenossen des Kardinals Alessandro Farnese (nach-

maligen Papstes Paul III.) und hatte dieser Beziehung seine spätere Erhebung zum Bischof von Fossombrone zu verdanken, als welcher er 1541 starb. In seiner Lyrik macht sich ein scheinbar eigenes patriotisches Element geltend, er ergeht sich in Klagen über die Verwüstung und Unterdrückung Italiens. Die Zeit war danach angethan, einem lebendig fühlenden Italiener die bittersten Klagen zu entpressen. Gleichwohl sind auch Guidiccioni's Gedichte sehr rhetorischer Natur, seine patriotische Phraseologie schließt sich eng an diejenige an, die Petrarca mit mehr Antheil und Wahrheit in seiner Zeit angewandt hatte; die Berufung auf das heroische Rom und den einstigen Kriegsruhm nimmt sich gerade im Munde des Prälaten wunderlich aus, der für alle Schmerzen schließlich doch den Trost hat, daß Italien der Sitz der Kirche sei und durch diese fortfahren werde, die Welt zu beherrschen. — Gleich Guidiccioni mit Bembo in Beziehungen, als Poet seinen Spuren folgend, aber als Persönlichkeit und auf einem bestimmten Feld als Schriftsteller weit hervorragender als die Masse der Sonettisten, war Baldassare Graf Castiglione, den Karl V. einen „vollendeten Ritter" nannte, und welcher das Menschenideal der Hochrenaissance zwar nicht in lebendiger, nachwirkender Dichtung, aber doch in einem in seiner Weise klassischen Buch darzustellen vermochte. Baldassare Graf Castiglione entstammte einer angesehenen Familie im Mantuanischen, war am 6. December 1478 zu Casatico geboren, erhielt seine Bildung und verbrachte seine Jugend in Mailand, lebte dann an den kleinen kunstsinnigen Höfen von Mantua und Urbino, vertrat die Interessen des letztern auf mehrfachen Gesandtschaftsreisen, auch nach Paris und London, nahm an den Feldzügen des kriegerischen Herzogs Francesco Maria della Rovere von Urbino (den Guidiccioni als das Schwert Italiens, die Flamme des Mars pries) theil und lebte dann während der Regierung Leo's X. und Clemens' VII. am päpstlichen Hof. Von letzterem nach Spanien gesendet, verlor er seit der Eroberung von Rom die früher besessene Gunst des heiligen Vaters: er ward dafür durch diejenige Karls V. getröstet und erhielt von dem Kaiser das Bisthum Avila, blieb auch in Spanien, wo er am 2. Februar 1529 zu Toledo starb. Kurz vor seinem Tode war sein vielberühmtes „Buch vom vollendeten Gesellschaftsmenschen" (Libro del cortigiano; erster Druck, Venedig 1528) hervorgetreten, welches für die Beurtheilung der gesamm-

ten Renaissancekultur maßgebend werden sollte und in Dialogform die Forderungen entwickelte, die man an einen vollkommenen Gentleman stellte. „Der Cortigiano ist eigentlich der gesellschaftliche Idealmensch, wie ihn die Bildung jener Zeit als nothwendige höchste Blüte postulirt, und der Hof ist mehr für ihn als er für den Hof bestimmt. Alles wohl erwogen, könnte man einen solchen Menschen an keinem Hof brauchen, weil er selbst Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten hat, und weil seine ruhige, unaffektirte Virtuosität in allen äußeren und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn bewegt, bezieht sich nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene Vollendung. Gründlicher Ernst ist es natürlich mit nichts von allem, ausgenommen die Waffen; aus der gegenseitigen Neutralisirung des Vielen entsteht eben das absolute Individuum, in welchem keine Eigenschaft aufdringlich vorherrscht." (Burckhardt, „Kultur der Renaissance", 2. Theil, S. 128.) Mit dieser Vornehmheit und vollendeten geselligen Bildung stimmte der lyrische Dilettantismus harmonisch zusammen — über denselben erheben sich die wenig zahlreichen Sonette und Kanzonen, die wir von Castiglione kennen, in keiner Weise.

Die Gruppe der Lyriker, denen noch zahlreiche andere angereiht werden könnten, und die meist nur dann eine gewisse Originalität zeigten, wenn es einen boshaften Ausspruch, ein Stück Lästerung zu verewigen galt, wie sie in der römischen Gesellschaft heimisch waren, deutet bereits auf die Existenz und die Fortentwickelung einer Poetenschule hin, die in noch viel engerem und strengerem Sinn akademisch war als die Sonettefeiler aus dem Kreis Bembo's. Auch diese Poeten fanden ihren Mittelpunkt in Rom und sollten im Verein mit den Sprachkünstlern und den Nachfahren des allmählich verschwindenden Humanismus ältern Stils für die italienische Literatur auf Jahrhunderte hinaus von besonderem, wenn auch unerfreulichem Einfluß werden!

Dreißigstes Kapitel.

Die akademische Poesie.

Nicht ohne Einwirkung jener instinktiven Selbsterkenntnis, die Völkern öfter zu Gebote steht als Einzelnen, blieb der Pedant, der „Dottore" voll trockenen Glaubens an alleinseligmachende Wissenschaft und die ewige Gültigkeit altüberlieferter Formen, die eigentlich nationale Figur der Commedia dell' arte. Der Pedantismus, das erstarrte akademische Bewußtsein, stellte gleichsam die Kehrseite des lebensvollen und lebenspendenden Humanismus dar, und früh war die Gefahr eingetreten, daß er auf die Entwickelung der italienischen Dichtung zurückwirken werde. Selbst schon in Petrarca und noch mehr in den „Petrarchisten" hatte sich ein rein formelles, akademisches Element in den Vordergrund gedrängt; in dem Kampf, der im 15. Jahrhundert um die Existenz und fernere Geltung einer italienischen Nationalliteratur mit denjenigen Humanisten geführt worden war, die auf völlige Verdrängung des Italienischen als Literatursprache gehofft und bestanden hatten, trat die Neigung italienischer Talente für Nachahmung und Wiederholung bewunderter Muster und eine damit verbundene Abwendung von Natur und Leben stärker und bedrohlicher hervor. Die Begeisterung für die antike Poesie, welche bei den wahrhaft produktiven Naturen die glückliche Folge hatte, ein erhöhtes Lebensgefühl, stärkere poetische Sinnlichkeit, schärfere Charakteristik, klarere, lichtvollere Darstellung hervorzurufen, lockte die minder produktiven auf bedenkliche Abwege und erzeugte in dem Publikum der italienischen Literatur eine gewisse Unsicherheit über das, was von der Poesie gefordert und geleistet werden solle. In zahlreichen Dichtungsgattungen, in welchen eine selbständige Form noch nicht errungen worden war, hatte man sich seit mehreren Generationen mit der einfachen Nachahmung antiker Vorbilder begnügt. Während die

besten lateinischen Poeten der Hochrenaissance selbst der todten Sprache einen gewissen warmen Athem des Lebens einhauchten und unmittelbare Empfindung aussprachen, verzichteten, wie wiederholt hervorzuheben war, zahlreiche italienische Dichter auf jeden eigenen Anschluß an die Wirklichkeit und begnügten sich mit Wiederholungen von Alters her geltender poetischen Phrasen. Wie tief die Neigung zur Rhetorik und Abstraktion, zur äußerlichen, lediglich durch formelle Vorzüge ausgezeichneten Poesie in den Italienern jener Zeit lag, belegten selbst die großen selbständigen poetischen Talente der Hochrenaissance. Wir haben Bojardo wie Ariosto, wie Sannazaro gelegentlich jener Poesie huldigen sehen, deren Hauptverdienst in ihrer vermeinten Verwandtschaft mit der Antike lag, und die man um so mehr als eine specifisch akademische bezeichnen kann, als sie von den im 16. Jahrhundert über ganz Italien sich ausbreitenden Akademien weiter gepflegt wurde. Uebrigens beschränkte sich der akademische Zug in der italienischen Dichtung nicht nur auf die Nachahmer antiker Dramen, Lehrgedichte und Episteln. Das Heer der Lyriker, die ihr höchstes Verdienst in die getreue Kopie Petrarca's setzten und sich umsonst mühten, der Form des Sonetts neue Reize abzugewinnen, die poetischen Satiriker, die weniger die lebendigen Züge der eigenen Zeit und Umgebung wiedergaben, als sich in rhetorischen Verspottungen von gleichsam konventionellen Lastern und Schwächen ergingen, die sie nicht beobachtet haben konnten, die Prosaisten, welche Briefe gleichgültigen Inhalts herausgaben, um ihren ciceronianischen Stil bewundern zu lassen, — sie alle trugen dazu bei, daß neben der lebendigen und wirksamen Literatur der Hochrenaissance eine specifisch gelehrte, formell korrekte Literatur stand, die dem Volksgeist völlig fremd blieb und doch in gewissem Sinn angestaunt und bewundert ward.

Neben zahllosen kleinen Geistern, deren Namen die reiche lokale Literaturgeschichte der italienischen Städte bewahrt, zeichneten sich einige vielgenannte und strebende Dichter als Hauptvertreter dieser akademischen Richtung aus. Den Uebergang von den antikisirenden Philologen-Poeten des 15. zu den poetischen Akademikern des 16. Jahrhunderts bezeichnet bereits die Thätigkeit Giovanni Ruccellai's, welcher als unmittelbarer Schüler und Nachfolger Polizians angesehen werden kann.

Giovanni Ruccellai war 1475 als der Sprößling einer

altflorentinischen Familie geboren, welche mit dem Haus der Medici in Verwandtschaftsverhältnissen stand, und genoß seinen vollen Antheil an dieser Gunst der äußeren Verhältnisse. Vortrefflich erzogen, von jener Bildung, die in der Hochrenaissance Krieger und Künstler, Staatsmänner und reiche Geschäftsleute gleichmäßig aufwiesen, hielt ihn die Neigung zum Waffendienst, der er von früh auf folgte, nicht ab, sein literarisches Talent zu pflegen und um den Lorbeer des Poeten zu ringen. Zufolge der engen Verbindung, welche Lorenzo il Magnifico zwischen Florenz und Rom angebahnt hatte, diente Rucellai den beiden Mediceischen Päpsten als Soldat und Diplomat, ward unter dem Pontifikat Leo's X. Befehlshaber der päpstlichen Soldtruppen, unter dem Clemens' VII. Gouverneur der Engelsburg, als welcher er, vor der großen Katastrophe Roms, bereits im Jahr 1525 starb. Rucellai's poetisches Naturell war nicht stark und leidenschaftlich genug, um ihn über die akademische Nachahmung antiker Vorbilder hinauszutragen. Er versuchte sich zunächst als Dramatiker. Und da beinahe das ganze italienische Drama seiner Zeit oder vielmehr die Anfänge und Ansätze zu einem Drama auf Nachahmung der Antike hinausliefen, so durfte es nicht Wunder nehmen, wenn Rucellai's Tragödien „Orest" und „Rosamunde" in gewissem Sinn mehr poetische Schulexercitien als Tragödien voll innern Lebens wurden. Seinen „Orest" dichtete er der „Iphigenia in Tauris" des Euripides nach, mit der er sich allerdings mancherlei Aenderungen gestattete. Während er den Charakter des Königs Thoas dadurch individueller und interessanter zu machen glaubte, daß er ihn in einen brutalen Gesellen verwandelte, versuchte er anderseits, die Iphigenia dadurch zu heben, daß er sie keine Täuschung und Lüge gegen den Taurierfürsten ausüben läßt, wie bei Euripides. Auf die Freundschaft zwischen Orest und Pylades legte Rucellai größeres Gewicht, stattete sie mit stärkerem Pathos aus als der griechische Dichter, dem er in allem übrigen ziemlich Scene für Scene folgte. — War hier die Anlehnung im Stoff begründet, so erwuchs sie in der Tragödie „Rosamunde" aus den allgemeinen ästhetischen Anschauungen des Verfassers. Die „Rosamunde" des Rucellai sucht den historischen Stoff, die bekannte Gewaltehe, die Brutalität und den daraus hervorgehenden Mord des ersten Langobardenkönigs Alboin — eine Aktion, die in weit aus-

einander liegenden Räumen und Jahren vor sich gegangen ist —, in die Schranken einer die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit wahrenden Tragödie zu pressen. Dieselbe beginnt mit einem Anklang an Antigone: Rosamunde bestattet, dem Verbot Alboins trotzend, die Leiche ihres in der Schlacht gefallenen Vaters, wird dabei von Kriegern des Königs ergriffen, vor Alboin geführt, muß es anhören, wie der Langobarde befiehlt, den Schädel des gefallenen Gepidenkönigs zum Trinkgefäß für ihn herzurichten, und erfährt dann statt des erwarteten Todesurtheils eine Brautwerbung Alboins. Entsetzt und doch unfähig, zu widerstehen, fügt sich Rosamunde der Vermählung, muß bei dem Hochzeitsmahl den bekannten schaurigen Trunk aus dem Schädel ihres Vaters thun, hat aber glücklicherweise einen getreuen, ihr zum Tod ergebenen jungen Fürsten im Hintergrund, welcher Alboin rechtzeitig erschlägt. Die Gepidenprinzessin betrachtet diesen Mord natürlich als göttliche Fügung; der Chor aber, den Rucellai auch in der „Rosamunde" anwendet, ohne ihm eine andere als rein äußerlich rhetorische Rolle zutheilen zu können, ermahnt die Fürsten, sich der Grausamkeiten zu enthalten, die Gottes Mißfallen erwecken.

Rucellai's poetisches Hauptwerk waren nicht die genannten Tragödien, sondern ein Lehrgedicht, „Die Bienen" (Le api; erster Druck, Venedig 1539), welches den besondern Ruhm in Anspruch nahm, das erste didaktische Gedicht der neuern italienischen Poesie zu sein. Das kleine, in reimlosen Versen (rime sciolti) geschriebene Gedicht entsprang aus Anregungen, welche das vierte Buch der „Georgica" Virgils gab, und ist diesem frei nachgedichtet. Die Erweiterungen, die Rucellai mit dem Vorbild vornimmt, sind hauptsächlich schildernder Natur. Unleugbar besitzt er selbst ein gewisses Interesse am Stoff; die Bienen, die er als „Jungfräulein" und „Engelchen" preist und beseelt, deren Keuschheit er in tendenziöser Weise rühmt, und die ihm in ihrer Gesammtheit das Muster eines wohlgeordneten monarchischen Staats abgeben, interessiren ihn durch ihre Natur und die mannigfachen Betrachtungen, zu denen sie veranlassen. Er erzählt die Geschichte eines Bienenstaats bis zu der Honigernte und findet dabei Anlaß zu zahlreichen theils Beobachtungen, theils Fabeln über die Bienen. Das Gedicht, welches Rucellai vor seinem Tod eben nur noch beendete, ward dem geistesverwandten Giorgio Trissino, den er „die leuchtende Ehre

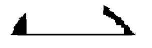
unserer Zeiten" nennt, zugeeignet, diente übrigens auch dazu, Papst Clemens VII., den Mediceer, als „Quell der Gnade", zu lobpreisen. Dem Ganzen fehlt nicht ein gewisser idyllischer Hauch, der gleichwohl das Gekünstelte, Gemachte, Abstrakte des Lehrgedichts nicht völlig zu schmelzen vermag. Wer mag Ebert widersprechen, der erinnert: „Sehen wir auch ganz davon ab, daß diese Gattung der Poesie eigentlich nur in den Zeiten der Kindheit der Völker, wann die Dichtkunst wirklich noch die Lehrerin derselben, wann Gesetzgeber, Priester und Annalisten Sänger sind, eine wahrhaft nationale Bedeutung haben kann, so setzt sie doch, will sie irgend von volksthümlicher Wirkung sein, die goldene Zeit des Friedens und bürgerlicher Wohlfahrt, einen gewissen idyllischen Zustand voraus, der auch die Masse des Volks für poetische Lehre empfänglich macht" (Ebert, „Handbuch der italienischen Nationalliteratur", S. 147).

In dem schlimmen Widerspruch ihrer Poesie mit dem Getümmel und den unheilkündenden Stürmen ihrer Zeit befanden sich freilich alle Poeten des damaligen Italien. Rucellai's nächster Geistesverwandter, Luigi Alamanni, in seinem äußern Leben und seiner politischen Ueberzeugung der Gegensatz zu seinem Landsmann, hatte nicht minder als dieser unter der Ungunst der Zustände zu leiden. Auch Alamanni war geborner Florentiner. In seiner frühesten Jugend (er ward am 28. Oktober 1495 geboren) und durch seine Familienverbindungen gleich Rucellai ein Anhänger des Mediceischen Hauses, schloß er sich, wie man meint, durch den Einfluß Machiavelli's geleitet, später der antimediceischen Partei und sogar der Verschwörung an, welche 1521 gegen den Kardinal Giuliano de' Medici, den nachmaligen Papst Clemens VII., geplant wurde. Er mußte bei Entdeckung dieser Verschwörung nach Venedig flüchten, fand später Aufnahme in Frankreich, kam 1527, als die republikanische Verfassung von Florenz hergestellt ward, nach seiner Vaterstadt zurück, mußte nach der Katastrophe von 1530 abermals in die Verbannung wandern und lebte von 1530 an meist am Hofe Franz' I. von Frankreich, der, wie italienische Kunst und Literatur überhaupt, so auch unsern Dichter mannigfach begünstigte. Er hielt sich, wie sein Lehrgedicht erweist, oft in der Provence auf, übernahm für Franz und nachmals für König Heinrich II. verschiedene gesandtschaftliche Aufträge und starb am 18. April 1556, während er mit dem französischen Hof zu

Amboise verweilte. Alamanni's poetische Thätigkeit erstreckte sich nahezu über alle Gebiete; das unterscheidende Kennzeichen derselben blieb, daß der Mann von philologischer Bildung, von Kenntnis und Geschmack den unmittelbar empfindenden und gestaltenden Poeten weit überwog. Selbst in seinem romantischen Epos „Girone“ (Girone il cortese; erster Druck, Paris 1548) war dies der Fall, obschon er sich in demselben im Grunde darauf beschränkte, den französischen Ritterroman „Giron le courtois“ in italienische Stanzen zu bringen. Die Kunstfertigkeit des Dichters erscheint hierbei als eine rein äußerliche, Situationen und Charaktere sind von einer verwaschenen Allgemeinheit. Noch weit bedenklicher war ein zweiter epischer Versuch Alamanni's, dem er den prunkenden Namen der „Avarchide“ gab. Der Gegensatz, der zwischen den Ueberzeugungen der antikisirenden Poeten und den Neigungen des italienischen Publikums bestand, mußte oft empfindlich fühlbar werden. Es war gewiß, daß die Mehrzahl seiner Zeitgenossen die Epen romantischen Stoffs vorzog, und Alamanni kam daher auf den seltsamen Einfall, der Homerischen Ilias eine ritterlich romantische Maske vorzubinden. Er schilderte, die Handlung vom Feld vor Troja in die Gegend des ehemaligen Avaroum (Bourges) verlegend, eine Belagerung dieser Stadt, die mit der Ilias Zug für Zug übereinstimmte. Agamemnon ist zum König Artus, Achill zum Lancelot des Ritterromans geworden; sonst aber sind die Kampfschilderungen, die Vorgänge und Reden der Ilias fast unverändert beibehalten. Das wunderliche Produkt konnte natürlich für verdienstvoll nur bei einem Publikum und in einer Zeit gelten, welche die Homerischen Gesänge in ihrer Plastik und kraftvollen Naivität nicht kannte und die zweifelhafte Eleganz des Alamanni'schen Gedichts sogar für eine Steigerung der poetischen Wirkung hielt. Nahm die Umgebung des italienischen Poeten doch auch seine Uebersetzung der „Antigone“ des Sophokles für ein Originaltrauerspiel Alamanni's und pries ihn auf diese Arbeit und ein lebloses Lustspiel, „Flora“, hin als Dramatiker. Neben einer großen Anzahl von Sonetten (die zum Theil seinen poetischen Dank an seinen fürstlichen Beschützer König Franz abstatteten), von Kanzonen und Stanzen genügte der Dichter seinen Neigungen zur Nachbildung der Antike in pindarischen Oden, theokritischen Idyllen, in Epigrammen nach dem Muster römischer Poeten (gesammelt in seinen „Opere

toscane", Lyon 1532 und 1552), vor allem aber in dem breiten Lehrgedicht, das die Grundsäule seines akademisch-literarischen Rufs ward. Seine sechs Bücher „Vom Landbau" (Della coltivazione; ältester Druck, Paris 1546) schlossen sich natürlich zunächst an die Georgiken Virgils an, benutzten aber auch Lukrez' Lehrgedicht von der Natur der Dinge und nahmen auch sonst auf, was der Verfasser von Mythologie, Naturwissenschaft und allgemeiner Anschauung des Alterthums gegenwärtig hatte. Eine Art Selbständigkeit ward dadurch gewonnen, daß Alamanni seine Beobachtungen des Landbaues im südlichen Frankreich mit verwerthete. Die sechs Bücher behandeln die allgemeinen Voraussetzungen des Landbaues, dann die ländlichen Geschäfte selbst, Pflügen und Säen, Bestellung der Wiesen, Beschneidung der Weinstöcke und Obstbäume. Es folgen Heuernte und Weizenerte, Weinlese und Weinkelter, Lehren über Hausthiere und Viehzucht, Bienenzucht und Gartenbau, Regeln für das Hausregiment und die Zucht des Gesindes, zuletzt ein landwirtschaftlicher Kalender, der den Einflüssen der Gestirne gute und schlechte Tage für die Landwirtschaft zuschreibt. Das Ganze ist ein Produkt der Reflexion: nur der akademische Poet, der für mustergültig erachtete, was das Alterthum irgend geschaffen, konnte sich der Einsicht verschließen, daß die moderne Welt eine Trennung von Wissenschaft und Kunst fordert, welche die Mischung ökonomischer Lehren mit poetischen Bildern und Stimmungen nicht zuläßt. Die Reinheit der 6000 reimlosen Verse, welche das Gedicht zählt, die gute Anordnung, nach welcher die Geschäfte des Landbaues und alle zu ihnen in Bezug stehenden Episoden der Folge der Jahreszeiten untergeordnet wurden, selbst ein gewisser Ton männlichen Ernstes, der das Gedicht durchdringt, vermögen den Grundmangel nicht zu beseitigen, daß der Dichter keinen innern poetischen Antheil an den dargestellten Dingen nehmen kann und nur an ganz vereinzelten Stellen wirkliche Stimmung zu erwecken vermag. Die äußere Korrektheit galt ihm als voller Ersatz dafür. In der That fand er Nachahmer, unter denen Alessandro Tesauro in einer „Seidenzucht" (Sereide), einem für Italien wichtigen und nützlichen Erwerbszweig, und Giovanni Baldi in einer „Nautica" die Kunst des Schiffbaues und der Schiffslenkung poetisch zu behandeln suchten.

Die Bewunderung des reimlosen Verses aber steigerte sich,



nachdem derselbe nicht nur in Lehrgedichten angewendet war, sondern sich auch — wenigstens nach der Meinung akademisch-poetischer Kreise — probehaltig und die nationale Ottave hinter sich lassend für die Behandlung eines mächtigen epischen Stoffs erwiesen hatte. — Einen Schritt weiter in die völlige Erstarrung einer beabsichtigten, nach Regeln und vorausbestimmten Begriffen ins Leben gerufenen Poesie that Giangiorgio Trissino, ein Dichter, welcher aus redlichster Ueberzeugung eine gelehrte, vom Leben völlig unabhängige Poesie als die einzige wahrhafte und würdevolle erachtete. Giorgio Trissino, am 8. Juli 1478 zu Vicenza geboren, war wohlbemittelter Familie entsprossen und in der Lage, seinen Neigungen zu leben; seine Studien gingen von Haus aus über die eines „Cortigiano" und selbst über die der Philologen-Poeten weit hinaus, er entfaltete einen wissenschaftlichen Ernst und Eifer, wie er dem Gelehrten eigen zu sein pflegt, widmete einen großen Theil seiner Zeit wissenschaftlichen Problemen, oft der abliegendsten Art. Seine Bemühungen für die Orthographie der italienischen Sprache, seine sorgfältigen historischen und geographischen Studien zeigen, wohin ihn eigentlich die Natur gestellt und bestimmt hatte. Doch hing er insoweit mit den Anschauungen seiner Zeit und dem vorwiegend künstlerischen Zug seines Volks eng zusammen, daß er keine abgeschiedene Gelehrtenexistenz führte und die Poesie, wie er sie verstand und übte, als höchste Aufgabe eines literarisch gebildeten Mannes erachtete. Nach Beendigung seiner hauptsächlich zu Mailand (unter Demetrius Chalkondylas) gemachten Studien in Diensten der Päpste Leo X. und Clemens VII. stehend, wirkte Trissino vorzugsweise in diplomatischen Aufträgen und ward mehrfach mit Sendungen an Kaiser Karl V. betraut, so daß er die persönliche Gunst dieses Herrschers erwarb, der ihm das Goldene Vlies, den damals höchsten Orden der Christenheit, verlieh. Sein ererbtes Vermögen gestattete ihm im übrigen, sich das Leben nach seinem Geschmack zu gestalten. Er besaß ein Landgut bei Vicenza, auf dem ihm Palladio eine schöne Villa erbaute, und erwies überhaupt für architektonische Fragen und Aufgaben lebhaftes Interesse. Er behauptete insofern dem päpstlichen Hof gegenüber seine volle Unabhängigkeit, als er sich geistliche Aemter und Weihen nicht aufdrängen ließ und als Laie 1550 zu Rom starb.

Als die großen Aufgaben seines literarischen Lebens be-

trachtete Trissino die Herstellung einer mustergültig „klassischen" Epopöe und einer ebensolchen Tragödie für Italien. Seine sonstigen Dichtungen: Sonette, Kanzonen, eine Komödie, „Die Zwillinge" (I simillimi), die nicht nur hergebrachtermaßen dem Plautus und Terenz nachgebildet wurde, sondern durch Einführung eines Chors dem Aristophanes angenähert werden sollte, erscheinen von minderer Wichtigkeit als seine Tragödie und sein Epos. Da Trissino nicht den Schatten einer produktiven Natur besaß, ließ er sich mit seinem, wie er meinte, entscheidenden einmaligen Erfolg auf den vornehmsten Gebieten der Dichtung genügen. Die einzige Tragödie Trissino's, die zugleich als älteste tragische Dichtung der neuern italienischen Bühne gilt, ist die „Sophonisbe" (Sofonisba, Rom 1524). Die bekannte Fabel hat Trissino nur in dem Sinn umgestaltet, daß er der schönen Karthagerin, die zu Anfang der Tragödie bereits als König Syphax' Gemahlin auftritt, eine Freundin und Vertraute, Erminia, zur Seite setzt, lediglich, um einen möglichst großen Theil der Handlung erzählen lassen zu können. Die Vorgänge sind meist hinter die Scene gelegt, auf derselben entwickeln sich nur die rhetorischen Episoden. Der Chor cirtensischer Frauen ist direkt den Chören des Euripides nachgeahmt: er fällt mit der Thür ins Haus und beklagt von vornherein das unselige Loos der jungen Königin, wenn sie je in die Hände der Römer fallen sollte. Gleich darauf wird Syphax von den Römern und Sophonisbe's früherem Bräutigam Masinissa geschlagen, Masinissa nimmt Cirta ein, begegnet sich mit Sophonisbe und leistet ihr auf ihr Andringen das Gelübde, sie entweder vor den Römern zu schützen, oder ihr doch zu einem freien Tode zu verhelfen. Unmittelbar daran schließen sich die Hochzeit Masinissa's und Sophonisbe's (die erzählt, nicht dargestellt wird), das Auslieferungsverlangen des Römers Lälius und der Vermittelungsvorschlag des Cato, die letzte Entscheidung dem Scipio zu überlassen. In der Unterredung zwischen dem Numidierkönig und dem Römerfeldherrn, die nun folgt, spielt ein dunkles Stück Zeitgeschichte in die rein akademische Tragödie hinein: dieser tiefjämmerliche Masinissa, der in Anbetracht der Verhältnisse der Gewalt des Römers auf die erste bloße Ermahnung hin weicht und der eben Angetrauten den Giftbecher zu schicken beschließt, ist das Muster eines klugen, sich selbst beherrschenden Fürsten aus den Tagen Machiavelli's.

Einigermaßen ergreifend und von tieferer Wirkung erweist sich die Schlußscene, in der Sophonisbe, nachdem sie den Todestrank genommen, Abschied nimmt und stirbt. Der Chor versagt sich auch hier seine überflüssige Mitwirkung nicht und stimmt schließlich Betrachtungen über die Unbeständigkeit aller menschlichen Dinge an, nachdem Erminia durch mehrfache „Omei, omei" die Abstammung der Trissino'schen Tragödie von der griechischen zum Ueberfluß erwiesen hat. Es fehlt der überwiegend rhetorischen Arbeit nicht an einigen „schwungvollen" Stellen, aber an jedem echten und tiefern Leben und selbst an äußerer Bewegung. Dennoch setzte sich die „Sofonisba" in den Ruf, mustergültig zu sein, und ist in der That von nachfolgenden italienischen Dramatikern selbst bis auf den Stoff nachgeahmt worden. Die dürre Phantasielosigkeit und die korrekte Durchführung eines künstlichen, der Antike äußerlich nachgeahmten Stils traten noch viel entscheidender in Trissino's großem epischen Gedicht „Das befreite Italien" (Italia liberata da' Goti; ältester Druck [die ersten 9 Bücher], Rom 1547; vollständig, Venedig 1548) zu Tage. Trissino hatte 20 Jahre an diesem akademisch korrekten, in seinem Kern und Wesen absolut prosaischen Gedicht gearbeitet, welches, wenn man von einigen verunglückten Liebesscenen und seiner völlig verworrenen Mythologie absieht, in der der christliche Gott mit seinen als besondere weibliche Wesen personificirten Eigenschaften, mit Christus und den himmlischen Heerscharen, dem antiken Olymp, dessen Mitglieder als „Intelligenzen" der Planeten und sonstigen Gestirne fungiren, der christliche Höllengott mit allen möglichen Unterhöllengeistern, Dämonen, Riesen und Zauberern vereint auftreten, nur eine Versifikation der Geschichtserzählung des Procopius ist. Im ersten Buch faßt Gott den Entschluß, Italien und die italienischen „Christen" (die Gothen als Arianer gelten für Ketzer und Heiden) von der Herrschaft der Gothen zu befreien, gibt diesen Entschluß dem oströmischen Kaiser Justinian (der als „Mitregent der Welt" geehrt wird) im Traum ein; dann folgen die große Rathsversammlung in der Sophienkirche, die Heeresmusterung am Strand, die Ernennung Belisars zum Feldherrn und Vicekaiser des Occidents; der zweite Gesang schildert die gegenseitigen Kräfte, indem er Provinzen und Völker gegen einander aufzählt; der dritte Gesang führt die Liebesepisode des Prinzen Justin und der Prinzessin

Sophia vor, welche durch eine sehr unglückliche Nachahmung der Schäferstunde Zeus' und Hera's auf dem Ida, eine fast rohe Scene zwischen Justinian und der Kaiserin Theodora, eingeleitet wird; im vierten Gesang landet Belisars Flotte und Heer in Italien, erobert Brindisi und beginnt den Siegeszug gegen die Gothen. Nach Maßgabe des Procopius und von Zeit zu Zeit des Homer folgen Schlachten, Gefechte, Belagerungen, heroische Zweikämpfe; in besonderer Ausführlichkeit wird die Belagerung von Rom erzählt, wobei eine genaue Topographie der Stadt nicht fehlen darf; am Schluß werden die Gothen in großer Entscheidungsschlacht überwunden, ihr König Vitiges gefangen nach Konstantinopel abgeführt. Die ästhetische Nothwendigkeit, den Helden Belisar alles abschließen zu lassen, kollidirte hier mit dem Bericht des byzantinischen Historikers. Auf alle Fälle aber ist Gottes zu Anfang gefaßter Wille erfüllt: Italien von den „Barbaren" befreit. Daß auch die Oströmer keine Römer sind, konnte einem Dichter nicht besonders auffallen, der in Karl V. den Befreier Italiens von den Franzosen pries. In seiner Dedikation an den genannten Herrscher betonte Trissino übrigens die Nachahmung Homers mit Stolz und hob seinen bewußten Gegensatz zu aller lebendigen und wirklichen Poesie hervor: „Ich bin genau den Regeln des Aristoteles gefolgt, den ich zum Lehrer gewählt habe sowie den Homer zum Führer und Ideal. Und wenn ich den göttlichen Dichter nicht erreichen konnte, so habe ich nach Kräften gesucht, ihm nachzukommen, wie er reich und weitläufig zu sein. Ich wollte die von vielen unserer Zeit verschmähte und getadelte, aber gelehrte und bewundernswerthe Weitschweifigkeit des Homer anwenden, lieber als die Wohltönigkeit und den Schwung der Verse, welche von vielen, Nichtgelehrten, über die Maßen geliebt, gewünscht und gelobt wird". Demzufolge blickte der Dichter des „Befreiten Italien" mit besonderer Genugthuung auf seine reimlosen Verse und drang eine nachgesprochene Bewunderung für diese wie für seine ganze mühselige Arbeit den nachfolgenden literarischen Generationen auf. Daß es Trissino an Nachahmern nicht fehlte, war bei der ganzen Richtung der italienischen Literatur, namentlich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf die sich seine Wirkung erstreckte, nur natürlich. Erwähnten wir doch schon, daß Bernardo Tasso, der Vater des Torquato, seinen „Amadis von Gallien"

mit Wegwischung aller romantischen Farben anfänglich in Versi sciolti geschrieben hatte. Unter den direkten Nachfolgern des gelehrten Epikers erlangte wohl nur sein Landsmann Oliviero von Vicenza, dem wir in der Literatur der Gegenreformation wiederum begegnen werden, mit seiner „Alamannia“ einen vorübergehenden Erfolg. Allein die kritischen Ueberzeugungen, die Trissino in solcher unbeirrten Stärke gehegt, sollten in ihrer Weiterverbreitung der italienischen Poesie in einer Zeit verhängnisvoll werden, wo nicht einmal eine trockene Energie und sachliche Objektivität, wie die des Trissino'schen Epos, mehr möglich und erreichbar waren.

Einunddreißigstes Kapitel.

Die parodistische Epik und die Satire.

In der gesammten Entwickelung der italienischen Poesie seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts spielte die Satire und Ironie schon an sich eine bedeutende Rolle. Alle Anstrengungen der Akademiker, eine durchaus würdevolle und erhabene Poesie zu schaffen, scheiterten an der einfachen Thatsache, daß es im Italien der Hochrenaissance außer dem Pathos des echten Kunstsinnes, dem der sinnlichen Leidenschaft und jenem des persönlichen Selbstgefühls, kein Pathos gab, das die Seelen wirklich ergriffen und erhoben hätte. Je länger die Zustände andauerten, welche seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts herrschten, und je mehr die Hoffnungslosigkeit und mit ihr die Frivolität um sich griff, um so stärkern Anklang mußte diejenige Literatur finden, die das allgemeine Unbehagen hinwegspottete und das beim Lauf der heimischen Dinge schwer erschütterte Selbstgefühl der italienischen Bildung mit dem Gelächter über das ganze tolle, wirre und im Grund nichtige Treiben der Welt überhaupt tröstete. Die natürliche Anlage der Italiener zum Spott und Hohn konnte durch die allgemeine Zerrüttung der Verhältnisse und der Anschauungen lediglich gesteigert werden; jeder Bewunderung und jedem Enthusiasmus trat sofort die Parodie zur Seite, die rasch genug den poetischen Ausdruck erhielt. So half es den bedeutenden Dichtern des Zeitraums wenig, daß sie ihrer Lebensdarstellung schon selbst ein stark ironisches und satirisches Element beimischten, wenig, daß ihre Dichtungen in einem Ton spielender Anmuth vorgetragen wurden, der jeden Ernst ausschloß. Indem sie überhaupt ein wenn noch so bedingtes, so eng an die Wünsche und die Bildung ihrer Zeit angeschlossenes Ideal vertraten, riefen sie alsbald dieselbe Ironie

gegen sich wach, die sie soeben gegenüber dem Glaubenseifer, der rohen Tapferkeit und planlosen Abenteuersucht der romantischen Paladine an den Tag gelegt hatten. Dem Ariosto'schen Epos folgte die Parodie auf dem Fuß; einer der Hauptbegründer der satirischen Heldendichtung, des burlesken Epos, stellte sich dem „Rasenden Roland" gegenüber, ehe dessen Dichter die Ausgabe letzter Hand publicirt hatte. Und ohne Zweifel gab es im damaligen Italien weite Lebenskreise, die höhern Genuß an der parodirenden, spottenden Dichtung fanden als an der Poesie, welche noch irgend einen wahrhaften Antheil für das von ihr dargestellte Leben begehrte.

Als die früheste und in gewissem Sinn hervorragendste Erscheinung unter den parodistischen Dichtern dieses Zeitraums muß Teofilo Folengo angesehen werden, der in seinem Leben zugleich ein Stück Kulturgeschichte der Hochrenaissance, in seinen Werken die ersten Einflüsse der deutschen Reformationsbewegung auf Italien repräsentirt. Geboren am 8. November 1491 zu Cipada bei Mantua, hatte Folengo (ursprünglich Girolamo getauft) seine lateinischen Studien in Ferrara begonnen, sich aber durch das Beispiel eines ältern Bruders in sehr frühem Lebensalter bestimmen lassen, in das Benediktinerkloster Sant' Eufemia zu Brescia einzutreten. Schon um 1514 bereute er den gethanen Schritt, und nachdem er durch seinen Wandel im Kloster mehrfachen Anstoß gegeben hatte, entfloh er in Begleitung einer Geliebten, Girolama Doria, und führte nun die Existenz eines jener literarischen Abenteurer, von denen Italien damals wimmelte. Er zog an den verschiedensten Orten umher, scheint sogar Kriegsdienste genommen zu haben, litt oft Noth, fand gelegentlich Beschützer und Gönner, denen er sich besonders durch seine Virtuosität in einer von ihm wenn nicht erfundenen, so doch ausgebildeten Art der Poesie empfahl, die zu den Leckerbissen geistiger Epikuräer gehörte, in der sogenannten „makkaronischen Dichtung", deren Wesen darin bestand, einem lateinischen Gedicht lateinisch flektirte italienische Wörter einzufügen und damit komische Wirkungen an sich hervorzubringen, nebenher aber die lateinisch dichtenden Pedanten, um deren Klassicität es gleichwohl oft übel genug stand, zu verspotten. Hatten sich Typhis Odarius aus Padua und einige andere nur in den engsten Kreisen genannte Dichter schon vor Folengo in dieser poetischen Gattung (die vielmehr eine litera-

rische Schnurre heißen sollte) versucht, so gab er ihr durch seine Dichtungen, die er als „Maccaronea" ausdrücklich bezeichnete, und auf deren Titeln er sich des Namens „Merlino Coccajo" bediente, einen neuen Aufschwung. Von seinen makkaronischen Werken wurden die „Moscaea" (Der Mücken- und Ameisenkrieg), „Baldus" und das komische Gedicht „Zanitonella" von den Liebhabern geschätzt, dem Autor dienten alle diese Produkte zunächst nur als Mittel des Lebensunterhalts. Um 1522 lebte er in Venedig, streifte dann im ganzen Italien umher und warf sich, von dem wachsenden Ruf und Ruhm des Ariosto'schen Epos gereizt, auf die Dichtung des parodistischen Epos „Orlandino", welches der italienischen Literatur durchaus angehört und ihm eine andere Unsterblichkeit sicherte als seine makkaronischen Produkte. „Klein-Roland" (Orlandino di Limerno Pittoco; erster Druck, Venedig 1526) gehört in mehr als einem Betracht zu den denkwürdigsten poetischen Werken jener Tage. Zunächst war er unverhüllte Parodie, ja Verhöhnung des romantischen Epos. Auf die Andeutungen der karolingischen Sage, nach denen Kaiser Karl seiner Schwester Bertha wegen ihrer Heirath mit Milon von Anglante heftig gezürnt habe und Frau Bertha darüber in bittere Noth gerathen sei, läßt der Dichter den jungen Roland als gewitzigten, kecken Bettelbuben unter der Straßenjugend des römischen Landstädtchens Sutri aufwachsen. Er muß Püffe und Steinwürfe genug erdulden, rächt sich aber tapfer und bildet sich unter Kämpfen zum Helden, wie ihn Ariosto schildert und ganz Italien bewundert. Mit dem Inhalt parodirt Folengo, oft durch große Feinheit der Einzelheiten ausgezeichnet, die Form des Bojardo-Ariosto'schen Epos. Die ritterlichen Kämpfe desselben verwandeln sich im „Klein-Roland" in ein Eselturnier, die großen Fürsten des karolingischen Sagenkreises in energisch gezeichnete Figuren aus dem Leben, wie der Prior Gutschmecker, dem Klein-Roland einen Fisch raubt, der makkaronisches Latein spricht und in seiner „Bibliothek" wohl Pasteten, Schinken und Cyperweine, aber keine theologischen Werke bewahrt. In diesem Gedicht, in welchem sich alles vereinigte, was von Skepsis und Spott durch das damalige Italien hindurchklang, schlichen sich auch ketzerische (lutherische) Anschauungen ein, welche schon wenige Jahre nach dem ersten Erscheinen den Dichter veranlaßten, den Schluß des siebenten und den ganzen achten Gesang seines Gedichts

wegzulassen. Ende der zwanziger Jahre scheint Folengo, der Irrfahrten, Abenteuer und des Mangels müde, in sein Kloster nach Brescia zurückgekehrt. Er schrieb eine seltsame Art Autobiographie und Selbstvertheidigung (Chaos del tri per uno, Venedig 1533) und fing an, seine Jugendsünden gemäß dem sich verändernden Zeitgeist mit religiösen Gedichten zu sühnen, unter denen eine „Menschwerdung Christi" (La humanità del figliuolo di Dio, Venedig 1533) sich befindet, ward von einem der Gönner, die er in seinen wilden Tagen erworben, von Don Ferrante de Gonzaga, der als kaiserlicher Vicekönig Sicilien regierte, nach dieser Insel gerufen, wo er dem kleinen Kloster Santa Maria del Ciambre bei Palermo als Prior vorstand. Er blieb bis gegen 1543 in Sicilien und kehrte dann nach Norditalien zurück. Zuletzt verweilte er im Kloster Santa Croce di Campese bei Bassano, wo er am 9. December 1554 starb. Seine Grabschrift betonte ausdrücklich nur seine Verdienste um die makkaronische Poesie; sein bestes Werk, der „Orlandino", war um der ketzerischen Stellen willen vergessen und durfte nicht neu gedruckt werden.

Viel populärer, weil zwar reichlich so cynisch und spöttisch als Folengo, aber ohne ernste ketzerische Anwandlungen, ward Francesco Berni, der Lieblingspoet römischer Prälaten und großer Kreise in ganz Italien. Aus verarmter adliger Familie stammend, war Berni um 1490 zu Lamporecchio in Toscana geboren, kam 1520, um sein Glück in Rom zu machen, an den päpstlichen Hof, fand zuerst ein Unterkommen im Hause seines Vetters, des Kardinals Bibbiena, „der ihm weder Gutes noch Böses that" und ihn in die Dienste des Kardinals Giberti übertreten ließ, in denen es Berni ebenso wie in seiner spätern Stellung als päpstlicher Sekretär oft schwierig fand, sein Gehalt ausgezahlt zu bekommen. Die Arbeit, die ihm auferlegt wurde, fand der Dichter stets zu beschwerlich; er erzählt uns, daß ihm nur wohl sei, wenn er „zu Roß sitze oder nackt im Bett liege und nichts thue". Das Nichtsthun darf nicht gerade wörtlich verstanden werden; in den träumerischen Stunden auf dem geliebten Lotterbett sind offenbar jene „scherzhaften" Gedichte entstanden, welche als eine besondere, viel nachgeahmte Gattung den Namen der „poesia Bernesca" führten. In Sonetten und Kapiteln (in terza rime) und in Stanzen wurden die nichtigsten und die frivolsten Gegenstände mit Behagen

besprochen, die feinsten persönlichen Bosheiten und die schamlosesten Zoten fanden in dieser Gattung Raum, und die lustige Zügellosigkeit ist das eigentliche Ideal, von dem aus die Dinge beurtheilt werden, die den Dichter umgeben. „Die Zeiten einer Pest, von Thoren gescholten“, heißt es in einem Berni'schen Kapitel, „sind gar nicht so übel. Schon das ist zu loben, daß viele Schufte aus dem Weg geräumt werden, noch besser, daß der Mensch Schulden machen kann, so viel er will, da es bei dem allgemeinen Sterben keine lästigen Gläubiger mehr gibt. Kommt doch einer, so vertraue ihm, du fühltest Schmerzen, und er wird spornstreichs zum Teufel gehen. Man lebt unter neuen Gesetzen, braucht nichts zu thun, als zu Mittag und zu Abend zu essen, und erhält vorzügliche Braten. Eine Pestzeit ist somit ein wahres goldenes Zeitalter.“ In ähnlicher Weise behandelte Berni alle Dinge des Lebens, kein Scherz war ihm zu possenhaft, keine Zweideutigkeit zu deutlich. Wenn er Pietro Aretino seine freche Schamlosigkeit vorwarf, so konnte er dies eigentlich nur im Gefühl thun, daß er mit seinen lustigen Gedichten überall in Rom wohl gelitten sei, während der Aretiner, damals noch nicht der „Göttliche“, so ziemlich verhaßt gewesen zu sein scheint. Man kann sich vorstellen, wie einem solchen Poeten die Wahl eines ernsten, sittenstrengen Mannes, noch dazu eines Barbaren, gleich Hadrian VI., zum Papst erschienen sein muß. Er überschüttete denselben in dem ihm gewidmeten „Kapitel“ mit dem ganzen scharfen Spotte, der den Kreisen der römischen Schöngeister zu Gebote stand; er porträtirte ihn, seine unitalienischen Gewohnheiten und Neigungen, seine Umgebungen und Diener und lieh damit dem Groll aller vornehmen, glänzenden Römer, aller Dichter, Dichterlinge und Künstler, denen Hadrian VI. ihr reichliches Brod entzogen, den poetischen Ausdruck. Die Zeit des niederländischen Pedanten rauschte wie ein böser Traum vorüber, und unter der Regierung Clemens' VII. athmeten Berni und die ihm Gleichgesinnten wieder auf. Bei der Plünderung Roms (1527) verlor Berni sein ganzes Eigenthum, gehörte aber zu den ersten, die wieder Muth faßten und den gewohnten Ton neu anschlugen. Ein Theil seiner scherzhaften Gedichte (eine vollständige Sammlung derselben in den „Opere burlesche“, Utrecht 1771) ist in der Zeit nach der Plünderung Roms entstanden — und zeigt üppigere Auswüchse als je zuvor. 1533 ging Berni nach Florenz, wo er

ein Kanonikat erhalten hatte und am 26. Juli 1536 starb. In seinen letzten Lebensjahren hatte er sich der nicht immer unbedenklichen Gunst des Herzogs Alexander und des Kardinals Hippolyt von Medici erfreut, woraus das Gerücht erwachsen sein mag, er sei auf Befehl eines dieser Prinzen vergiftet worden.

Berni's Hauptwerk, „Der verliebte Roland" (Orlando innamorato, zuerst Venedig 1541; neueste Ausgabe von Corniani, Mailand 1828), erschien erst nach seinem Tode. Wie schon erwähnt, war ihm und seinen Genossen der „Roland" des Bojardo zu ernsthaft, zu schwerfällig, zu unelegant in der Sprache erschienen. Indem er das Gedicht Ottave für Ottave überarbeitete, sich Einschaltungen in seinem Sinn gestattete, verwandelte er es in eine Schöpfung der burlesken Poesie. Es war bezeichnend für den Geist der Zeit, bezeichnend allerdings auch für Berni's Aneignungstalent, daß seine Bearbeitung das Bojardo'sche Original verdrängte. Selbst Ariosto's Witz galt Berni für viel zu fein — seine Scherze, seine possenhaften Einfälle entzückten das Publikum rascher, und umsonst protestirten einzelne gegen die frivole Willkür, mit welcher der Poet die Parodie an die Stelle des Originals gesetzt habe. Pietro Aretino schalt die Bearbeitung „Roland der Verliebte, verpfuscht von Berni" und zahlte damit dem römischen Poeten noch im Grab seine boshaften Sonette heim. Der burlesk und elegant zugleich gewordene „Roland" Berni's trug aber den Sieg davon und fand manche Nachahmer, wenn auch ihre Zahl die der „bernesken" Poeten im kleinern satirischen Gedicht nicht erreichte. Unter Berni's nächsten Genossen erfreute sich Giovanni Mauro, aus dem Friaul stammend und 1536 zu Rom gestorben, wo er gleich Berni ein Schmarotzerdasein in Kardinalspalästen geführt, besondern Ansehens und jener Werthschätzung, welche man der Mischung von Bosheit, Lüsternheit und naivem Egoismus zu theil werden ließ, auf welche die gesammte Poesia Bernesca schließlich hinauslief.

Volksthümlicher, derber als Berni zeigte sich der Satiriker Pietro Nelli aus Siena, dessen satirische Gedichte sich gelegentlich zu anschaulichen kleinen Lebensbildern erweiterten. Auch Nelli hielt an der Form der „Kapitel" fest und richtete sie als poetische Episteln an bestimmte Persönlichkeiten. Auch bei ihm machte sich die allgemeine Ueberzeugung von dem Verderbnis

der Kirche oder vielmehr ihrer Vertreter energisch Luft. Seine an seinen Verwandten Giustiniano Nelli gerichtete Satire über die Sitten der Geistlichen malt mit den stärksten Farben den Hochmuth, die Habsucht, die Trägheit, die Heuchelei und vor allen Dingen die sinnlichen Laster der Priester. Wie bei allen italienischen Satirikern jener Tage wird es in der breiten, treffenden Ausführung des letztern Thema's immer zweifelhaft, ob die Entrüstung über die schändlichen Sitten der Geistlichen oder die Freude an der unverhüllten und ungeschminkten Darstellung ebendieser Sitten überwiegend ist. Nächst den Geistlichen ist der Satiriker den Advokaten besonders zugeneigt, und man sollte aus gewissen Stellen seiner Satire an Francesco Filetto, einen ihm befreundeten Advokaten, schließen, daß Nelli sich in Proceßnöthen befunden habe. Ihrer irdischen Plage nach sind freilich die Advokaten halbe Heilige und wollend oder nicht wollend Märtyrer ihrer Aufopferung. Wenn sie nicht augenblicks ins Paradies schweben, sind daran nur ein paar kleine Fehler schuld: ihr unverschämtes Lügen, das ihnen freilich zur glücklichen Ausübung ihres Handwerks nöthig ist, ihr unnöthiges Verlängern und Vermehren der theuren Berathungen mit ihren Klienten, ohne das sie allerdings zu nichts kommen würden, ihr Hinausschieben der Processe, bei dem ein armer Mann zu Grunde gehen muß, und endlich ihr donnerndes, ohrenbetäubendes Geschrei in den Gerichtshöfen, wobei freilich zugegeben wird, daß die freche Zunge und überlaute Stimme schier nothwendiger sei als alle Wissenschaft.

Sehr charakteristisch, mit lebendigen Sittenzügen seiner Zeit ausgestattet ist Nelli's Behandlung des uralten Satirikerthema's vom Widerspruch äußerer Trauerbezeigungen und dem innerlichen Jubel lachender Erben. Wenn er schildert, wie sich am Sterbebett eines armen Teufels Weltpriester und Mönch in die Haare fahren und jeder den Lebenswandel des andern lästert, nur um das geringe Vermächtnis des Armen an sich zu reißen, wie die frommen Brüderschaften noch beim feierlichen Leichenbegängnis hinter dem Kreuz um den Vorrang streiten, so daß der Tod über ihre armselige, freche Anmaßung lachen muß, so begreift man, daß Nelli, obschon er sicher ein so guter Katholik ist wie irgend ein Italiener jener Tage, in den Ruf der heidnischen Kirchenfeindschaft und ketzerischer Gesinnungen kommen konnte. Uebrigens klingt durch die letzterwähnte, an Gentile Aldobrandi

gerichtete Satire ein Ton der Ueberzeugung von der Kürze und der Nichtigkeit des Lebens überhaupt hindurch, der mehr elegisch als satirisch oder gar burlesk ist, ein Ton, der bald stärker in der italienischen Dichtung jener Tage anschwellen sollte. — Zunächst freilich war mit der Erschaffung der burlesken Poesie dem Geiste des Uebermuths, der Verneinung, der Zügellosigkeit und des egoistischen Daseinsgenusses ein neues Gebiet eröffnet, auf welchem sich denn auch ein wahrer Hexensabbath der bezeichneten unheimlichen Geister zu tummeln begann.

Zweiunddreißigstes Kapitel.

Machiavelli.

Eine Literatur wie die italienische der Hochrenaissance setzte neben allem, was Italien zu Eingang des 16. Jahrhunderts in überreicher Fülle besaß, auch jene Lebenszustände voraus, die es schmerzlich entbehrte. Geistig angeregter, üppiger Uebermuth und die volle Freude am Dasein bedürfen des Hintergrunds der höchsten Sicherheit und Zuversicht. Sicherheit und Zuversicht aber kamen den Italienern mit jedem weitern Jahr der Kämpfe und der Fremdherrschaft mehr und mehr abhanden. Die Erkenntnis wuchs, daß eben die hohe Bildung, in der man sich ganz Europa überlegen fühlte, aufs tiefste gefährdet sei, daß die glänzende Heiterkeit des Daseins des festen Grundes entbehre. Zuerst in einzelnen bevorzugten Naturen gleichsam aufblitzend, dann um sich greifend, kam den Italienern jener ungeheure Widerspruch zwischen ihren stolzen Ansprüchen, ihrer überreichen Bildung, ihrer schöpfungsfrohen Kunst und der Lage ihres Landes zum Bewußtsein, welcher im flüchtigen Ueberblick über die allgemeinen Zustände Italiens schon berührt worden ist. Grundverschieden, wie diese Erkenntnis wirkte, trieb sie einzelne tiefere Menschen zur innern Einkehr und Läuterung, steigerte umgekehrt in flachen und äußerlichen Naturen die Frivolität zum frechen Cynismus und die Genußsucht zur Ruchlosigkeit und zeitigte endlich widerspruchs- und räthselvolle Erscheinungen, die bis auf den heutigen Tag zu den gegensätzlichsten Urtheilen Anlaß geben. Auf dem Gebiet der Literatur ist dieser innere Widerspruch, der Kampf einer selbstbewußten, bedeutsamen, aber zu keiner innern Wiedergeburt fähigen Bildung mit der Trostlosigkeit der Zustände, bedeutsam und charakteristisch in der Persönlichkeit und den Schriften des florentinischen Politikers, Geschichtschreibers und Dichters Machiavelli repräsentirt.

Machiavelli gehört als Dichter durchaus jener Schule an, welche nach einander in Bibbiena und Aretino ihre Häupter zu ehren hatte, und nur ein Zug des schärfsten Sarkasmus und der kältesten Skepsis erhebt den Florentiner über diese seine Zeitgenossen. Die außerpoetische Thätigkeit Machiavelli's aber zeigt, wie tief und bestimmt der Autor den Jammer seiner Zeit und seines Landes empfand und gleichwohl, dem Sinn dieser Zeit und dieses Landes gemäß, nur von Klugheitsmaßregeln und äußeren Vorkehrungen Heil und Abhülfe zu erwarten vermochte.

Niccolò di Bernardo dei Machiavelli, aus altflorentinischer Familie stammend, war am 5. Mai 1469 in Florenz geboren, lag in seiner Jugend literarischen und juristischen Studien ob und trat bald nach der Vertreibung der Medici (1494) in den Dienst der florentinischen Republik, ward Kanzler des Raths der Zehn und Staatssekretär. Von 1499 an unternahm er im Auftrag seines Staats eine Reihe von Gesandtschaftsreisen, die ihn nach Frankreich sowie an nahezu alle italienischen Höfe führten und ihm die tiefsten Einblicke in die ganze Gewissenlosigkeit und den verzweifelten Ehrgeiz der Politik gewährten. Von geradezu verhängnisvoller Bedeutung für Machiavelli wurde sein längerer Verkehr mit dem grausamen Bastard Papst Alexanders VI., Cesare Borgia, den er auf einem großen Theil jenes kriegerischen Zugs begleitete, durch welchen Cesare die Romagna eroberte und einen neuen mittelitalienischen Staat zu begründen trachtete. Er sah die Erfolge der skrupellosen Schlauheit und rücksichtslosen Grausamkeit des Herzogs von Valentinois, er wohnte der verrätherischen Gefangennahme und raschen Hinrichtung jener kleinen romagnolischen Tyrannen und Söldnerbandenführer bei, durch welche sich Cesare Borgia zum gefürchteten Herrn der Romagna machte, und war dann in Rom bei der Katastrophe des Herzogs nach dem Tode seines Vaters. Es ist unzweifelhaft, daß die unauslöschlichen Eindrücke dieser Erlebnisse auf Machiavelli's ganze spätere literarische Entwickelung einwirkten. Die unheimliche Gestalt seines Idealfürsten wuchs ihm aus den Berichten heraus, die er der Signoria von Florenz in jenen Tagen abstattete. Wenn in der kalten und skeptischen Natur Machiavelli's jemals Ansätze zum Idealismus vorhanden gewesen sein sollten (was man bezweifeln muß), so würden seine ersten Gesandtschaften dieselben vollständig vernichtet haben. Und doch lebte ein Pathos in der Seele des florentinischen

Staatssekretärs: die leidenschaftliche Anhänglichkeit an die schöne Vaterstadt, ihre Macht und ihr Gedeihen. Bei allen seinen folgenden Gesandtschaften und gegenüber den Aufträgen, die er sonst vom Staat empfing: während des pisanischen Kriegs, auf einer zweiten Sendung nach Frankreich (nach Lyon 1504), auf einer Rundreise zu den italienischen Tyrannen in Perugia, Mantua und Siena (1505), während seiner Gesandtschaft an Papst Julius II. (1506), an Kaiser Maximilian, auf der dritten und vierten Gesandtschaftsreise nach Frankreich (1510 und 1511), während der Errichtung einer florentinischen Miliz, die er mit besonderem Eifer betrieb, bethätigte er eine trotzig-florentinische Gesinnung, in neuer Form jenen alten ausschließlichen Municipalgeist der Italiener, welcher sich auch in diesen schlimmen Zeiten da und dort erhielt, nur daß er bei Machiavelli von der Einsicht durchdrungen wurde, auch die Freiheit und Wohlfahrt von Florenz sei nicht möglich ohne diejenige von ganz Italien. Mit wachsendem Ingrimm und scharfsinniger als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, sah der florentinische Politiker, daß sich Franzosen und Spanier ohne eine nationale Wehrkraft nicht aus Italien verdrängen ließen; verzweifelt gering war die Aussicht, eine solche zu erwecken. Im Jahr 1512 fand jene florentinische Umwälzung statt, durch welche die Medici zurückgeführt wurden. Machiavelli, damals 43 Jahre alt, verlor infolge derselben sein Amt, mußte die Stadt verlassen und sich auf eine ländliche Besitzung bei San Casciano zurückziehen. So viele Versuche er machte, die Gunst der nunmehr Herrschenden zu gewinnen und wiederum eine bedeutende politische Thätigkeit zu entfalten, so sah er doch dieselben nahezu alle scheitern. Er mußte sich gezwungenermaßen auf die literarische Thätigkeit beschränken. In seiner ländlichen Zurückgezogenheit, die er in seinen Briefen oft genug schildert, und um derentwillen er sich selbst höhnte, schrieb er sein berühmt-berüchtigtes Werk „Vom Fürsten", seine „Gespräche über die ersten zehn Bücher des Livius", sein „Leben des Castruccio Castracane von Lucca" und seine „Florentinischen Geschichten", Werke, die, sämmtlich durch außerordentliche Vorzüge der Darstellung ausgezeichnet, Machiavelli als Historiker und politischem Schriftsteller einen ersten Rang anweisen und das Gepräge jener Eigenthümlichkeit tragen, die nach dem Ausdruck seines neuesten Biographen, Villari, Machiavelli beinahe zu einer Sphinx gemacht

hat. Die Vereinigung so heißer Vaterlandsliebe und so eiskalter Abfindung mit den verächtlichsten Realitäten, so stolzen Unabhängigkeitssinns und so knechtischer Fügung, so durchdringender, scharfsinniger Klugheit und so gründlicher Verblendung darüber, daß ohne eine innere Wandlung seines Volks weder ein „Fürst" nach Machiavelli's Herzen noch eine nationale Waffenmacht zu helfen vermöchten, setzte beständig wieder in Verwirrung. Die formelle Vollendung all dieser Schriften, die scharfe, schneidige Gedankenklarheit derselben, die Fülle von Welt- und Menschenkenntnis und das klassisch schöne Italienisch erhoben sie auch für diejenigen zu hochstehenden Arbeiten, welche sich das Räthsel von Machiavelli's Anschauungen und Gesinnungen kurzweg dahin lösten, daß der Verfasser des „Fürsten" der ruchloseste und treuloseste aller Politiker und politischen Schriftsteller gewesen sei. Auch der größte Theil der poetischen Werke Machiavelli's entstand während seiner unfreiwilligen Villeggiatur, über deren Eintönigkeit und Entbehrungen Machiavelli's Briefe bittere Klagen führten. Am Ende gelang es ihm, zu einigen unbedeutenden Geschäften wieder verwendet zu werden und ein halbes Vertrauen Papst Clemens' VII. zu gewinnen. Als er 1521 an das Kapitel der Minoritenmönche von Carpi gesendet wurde, schrieb ihm Guicciardini: „Wenn ich Euren Titel als Gesandter einer Republik an einen Bettelorden lese und in Betracht ziehe, mit wie vielen Königen, Herzögen und Fürsten Ihr ehemals Geschäfte abgemacht habt, so kann ich nicht umhin, an Lysander zu denken, welchem nach so viel errungenen Siegen und Trophäen der Auftrag ward, an dieselben Krieger Fleisch auszutheilen, die er so ruhmreich befehligt hatte". Am letzten Ende gelang es fortgesetztem Bemühen, der unterwürfigen Widmung der „Florentinischen Geschichten" an Clemens VII. und dem Einfluß Guicciardini's, Machiavell zu den ersehnten größeren politischen Geschäften zurückzuführen. Im Jahr 1526 ward er mehrfach an Clemens' VII. Statthalter in Modena gesendet; im Unglücksjahr 1527, als der Sturm von Rom die Mediceerherrschaft in Florenz wieder zu Falle brachte, verhandelte er mit dem Dogen Andreas Doria. Er kehrte nach dem aufs neue republikanisch gewordenen Florenz mit der Hoffnung zurück, sein altes Amt als Staatssekretär wieder zu gewinnen, begegnete aber entschiedener Abneigung und widerwilligem Mißtrauen, die er nach dem Zeugnis der Zeitgenossen theils dem

Buch „Vom Fürsten", theils seiner neuerlichen Verbindung mit dem päpstlichen Mediceer zu danken hatte. Diese letzte bittere Enttäuschung verstärkte eine Krankheit, an der er seit Jahren litt, und der er am 22. Juni 1527 erlag. Bald nach seinem Tode trat eine Gesammtausgabe seiner „Werke" (Opere, Florenz 1550; neueste Ausgabe von Passarini und Fansani, ebendas. 1873) hervor, über welche der heftige, ungeschlichtete Streit um den Charakter und das innerste Wesen des Autors begann, welchem von keiner Seite die ungewöhnliche Bedeutung abgesprochen ward. Der Name Machiavelli ward in eigenster Weise welthistorisch: jede harte Realpolitik und jede zweideutige Staatskunst beriefen sich in alle Zukunft auf die Lehren des florentinischen Schriftstellers, jede Treulosigkeit und List der Regierenden ward als „Machiavellismus" gebrandmarkt.

Für uns handelt es sich nur um Machiavelli's Leistungen als Dichter. Ohne Zweifel steht die Eigenart seiner poetischen Werke in einem ganz bestimmten Zusammenhang mit der seiner historisch-politischen Schriften. Derselbe energische Realismus, dieselbe auf die schärfste Beobachtung gestützte Weltkenntnis, die gleiche Abwesenheit jeder Wärme und jedes tiefern Antheils an den Menschen, derselbe gelegentliche Cynismus kehren in den Dichtungen wieder, sichern ihnen einen gewissen bleibenden Werth und berauben sie der erquicklichen Wirkung. An den Dichtungen des großen und patriotischen Florentiners wird es begreiflich, daß er nur auf die Gewalt von äußeren Interessen und klugen Maßregeln baute: von den Menschen, wie er sie sah, war nichts zu hoffen. Den Bildungsstolz seiner Tage theilte er, dessen Skepsis überall die Kehrseite der Zustände und der Charaktere erkannte, nur bis zu einem gewissen Punkt.

Persönlich scheint er niemals glücklich gewesen zu sein, wenn es auch vermuthlich nur Klatsch ist, daß er in Madonna Onesta der bittern Novelle „Belfagor" seine Frau Marietta Corsini porträtirt habe. So tragen die poetischen Werke Machiavelli's das Gepräge einer hochbegabten Natur, die von der Frivolität ihrer Zeit mit ergriffen war, ohne dabei die Lebensfreude der anderen zu gewinnen. Machiavelli's älteste Dichtung, sein „Jahrzehnt" (Decennale; zuerst als „Compendium rerum decennii in Italiam gestarum ad viros florentinos", Florenz 1506, dann in den Werken), schloß direkt an seine politischen Erlebnisse an und spiegelte zuerst den ernst-patriotischen und von düsteren



Erwartungen durchdrungenen Antheil, den der florentinische Staatssekretär an den unheilvollen Ereignissen in ganz Italien nahm. Mit den Bildern der antiken Mythologie, welche damals gleichsam die Luft erfüllten, läßt der Poet Ereignisse an sich vorübergleiten, die ihn aufs tiefste ergriffen hatten und alle Italiener ebenso hätten ergreifen sollen. Die Terzinen beginnen mit dem Zug der Franzosen über die Alpen und durch Italien 1494, schildern die Erlebnisse von Florenz in den Tagen Savonarola's, die Kämpfe zwischen Florenz und Pisa, das Auftreten Alexanders VI. und Cesare Borgia's. Die Hauptleute Valentino's erscheinen als giftige Schlangen, die sich unter einander würgen; der Herzog ist der große Basilisk, der sie sanft zischend in seine Höhle lockt und vernichtet. Die Wahl Julius' II. hat einen würdigern Pförtner des Paradieses gebracht, der blutige Cesare ist nach Verdienst bestraft; aber Friede herrscht am Ende so wirrnisreicher Zeit nicht: Sol schüttet ihren Rossen doppelte Gerste auf, denn es werden neue gewaltige Ereignisse kommen, denen der Dichter hoffend und fürchtend, aber mehr fürchtend entgegensieht. — Auch in die späteren elegischen „Kapitel" Machiavelli's, die mehr echt poetische Einzelheiten enthalten als das erste „Decennale" (ein „zweites" wurde begonnen, aber nicht ausgeführt), drängen sich politische Eindrücke und Betrachtungen herein. In den Terzinen „Ueber den Ehrgeiz" (Dell' ambizione) vergleicht er das Geschick Frankreichs und Italiens. „Der Ehrgeiz ist's nicht, der den Völkern Unglück bringt", denn Frankreich triumphirt, und Italien wird vom stürmischen Meer der Leiden zerwühlt. Wenn der Ehrgeiz nur ein kühnes Herz und stolze Waffen besitzt, ist er siegreich; Knechtschaft und Drangsal aber sind das Loos des Volks, das ehrgeizig, aber feig ist. Italien hat seine römische Erziehung vergessen und weint nun in so bitterem Geschick, als der Müßiggang verdient. — In anderen Kapiteln, namentlich in dem über die Fortuna und dem „Ueber den Undank" (Dell' ingratitudine), gibt er seiner persönlichen Verbitterung Ausdruck: er zürnt dem wandelbaren Glück, das sich des Sturzes der Männer freut; er räumt ein, daß er dichte, um seinen wüthenden Schmerz zu lindern und den Zahn des Neides, den er in sich fühlt, abzustumpfen. Nicht nur Könige und Fürsten, sondern auch Republiken sind undankbar; ja, die Undankbarkeit weilt am liebsten im Herzen der Völker, wo diese regieren. Das Unrecht der erfahrenen Verleumdung verwandle oft den sanften

Sinn in einen grausamen; gar mancher Republikaner hat sich zum Tyrannen aufgeworfen, um nicht unter dem Undank seiner Mitbürger zu leiden.

Außer den didaktischen Kapiteln dichtete Machiavelli auch Karnevalslieder, die eine wirklich lyrische Ader erweisen. Seine dichterischen Hauptleistungen liegen inzwischen auf dem Gebiet des Drama's. Man darf behaupten, daß er das erste dramatische Talent seiner Zeit war, wenn ihm auch nur Ein wirkliches Meisterwerk gelungen ist. Der Dichter ging, wie die meisten seiner Zeitgenossen, von der Nachahmung der römischen Komödie aus. Seine Bearbeitungen der „Andria" des Terenz und der „Casina" des Plautus, der er den Namen „Clizia" und einen veränderten Schluß gab, waren wenig mehr als Prosaübersetzungen der lateinischen Komödien. Zwei Komödien, denen er selbst keinen Titel gegeben, von denen die eine (in Prosa) aber wohl „Bruder Alberigo" getauft werden könnte, während die in Versen geschriebene, angeblich in Rom zur Heidenzeit spielende, aber den italienischen Sitten der Renaissance gleichwohl entsprechende mit dem Titel: „Der Weibertausch" einen dem Inhalt entsprechenden Namen erhalten, sind entweder Vorstudien oder Nachklänge zu seinem Hauptwerk und variiren ohne sonderliches Glück jenes Ehebruchsthema, welches Machiavelli's dramatisches Hauptwerk mit vollendeter Meisterschaft behandelt. „Der Zaubertrank" (La Mandragola; erster Druck als „Commedia di Callimaco e di Lucrezia", Rom 1524) hat mit Recht von jeher als ein in seiner Weise vollendetes Drama gegolten, so charakteristisch für Machiavelli's Talent als für den Geist der Tage, in denen es entstand und mit Beifall, selbst vor dem päpstlichen Hof, aufgeführt ward. Die Exposition erinnert an eine der leichtfertigen Novellen des Decamerone: Signor Callimaco, ein edler junger Florentiner, hat so viel und so Erstaunliches von der Schönheit einer holden Landsmännin, Madonna Lucrezia, Gattin des Rechtsgelehrten Nicia Calfucci, gehört, daß er von Paris heimgeeilt ist, sie zu sehen, und bei ihrem Anblick die heftigste Leidenschaft für sie gefaßt hat. Er stößt auf tugendhaften Widerstand, wodurch seine Liebe noch mehr entflammt wird; er setzt seine Hoffnung auf die Hülfe des Schmarotzers Ligurio, auf eine Badereise, die Messer Nicia mit seiner Gemahlin unternehmen will, da er sich nach einem Sprößling und Erben sehnt; er ist geneigt, auf das Unmöglichste zu

rechnen, und hat vorderhand nur Eine gute Karte: die notorische Einfaltspinselei des Gatten seiner angebeteten Lucrezia. Auf diese Eigenschaft des dünkelhaften Juristen baut Ligurio seinen Plan; Messer Nicia wird veranlaßt, die Badereise aufzugeben und sich an einen angeblichen Wunderdoktor zu wenden, der kein anderer als Callimaco ist. Callimaco, als Arzt, kommt nach mancher lateinischen Erörterung zu dem Schluß, daß sein Trank von Mandragola der Königin von Frankreich und anderen Prinzessinnen zu einem Kind verholfen habe; nur sei es Schade, daß der Mann, der sich nach dem Genuß des Zaubertranks der Frau nähere, ein Kind des Todes sei. Nicia fährt zurück, um schließlich zu hören, daß es ja just nicht der Ehemann zu sein brauche, daß man einen frischen, stämmigen Burschen von der Straße aufraffen könne und dann auch zum Ziel kommen werde. Nach kurzem Sträuben willigt der alberne Pedant in den saubern Vorschlag, der Wunderdoktor hat ihm mit seinem Latein und einigen plumpen Komplimenten das Hirn betäubt; er zweifelt nur noch, ob Madonna Lucrezia sich dem Handel fügen werde. — Um die schöne junge Frau zu dem zu überreden, was man vorhat, bedienen sich die Leiter der Intrigue (Callimaco und Ligurio) der Schwiegermutter Sostrata und des Beichtvaters Frate Timoteo, der charakteristischen Meisterfigur des Machiavelli'schen Lustspiels. Frate Timoteo hält schlechterdings alles für erlaubt, wo er einen „guten Zweck" sieht, und wo man ihm reiche Almosen für seine Armen und Bedrängten verheißt. Er beweist mit halb einfältiger, halb schlauer geistlicher Beredsamkeit der sich sittsam Sträubenden, daß ihr Widerstand thöricht und unnütz sei; bedrängt von Gemahl, Mutter und Beichtvater, gibt die junge Frau, die vom eigentlichen Sachverhalt keine Ahnung hat, endlich nach. Nicia ist förmlich entrüstet über sie, daß sie sich in die wunderliche Annmuthung nicht gleich finden will und „Mäuschen macht"; ihre Mutter versichert ihr mit guter Wahrheit, fünfzig Frauen hierlandes würden Gott danken, wenn ihnen solch Heil widerführe. Nachdem alles festgesetzt, zeigt sich Nicia voll Feuer und Flamme für die Unternehmung; er kann es kaum erwarten, bis der stattliche Bursche, das vermeinte Kind des Todes, an der Straßenecke eingefangen und zu Madonna Lucrezia ins Bett befördert wird. Der Eingefangene ist natürlich kein anderer als Callimaco in neuer Verkleidung. Im fünften Akt erzählt Messer Nicia mit heiligem Eifer, was er alles für

sein Hausglück gethan, — und lädt schließlich alle Betheiligten zum Frühstück, ohne Ahnung, daß er der Betrogene ist, während Madonna Lucrezia und Callimaco nunmehr im besten Liebeseinvernehmen stehen und bleiben und Frate Timoteo noch immer überzeugt ist, ein löbliches Werk gethan zu haben. — Die „Mandragola" ist zu gleicher Zeit die schneidigste Satire auf die italienische gelehrte Selbstgefälligkeit (Messer Nicia unter allen „Dottoren" der italienischen Komödie einer der einfältigsten und selbstbewußtesten) und auf das äußerliche Kirchenwesen der Zeit, welches sich in Timoteo's Person darstellt. Der Ablaßhandel Tezels in Deutschland und die Frivolität, mit der man von Rom aus dergleichen duldete, werden bei der „Mandragola" vollkommen klar. Aber auch abgesehen davon ist die Komödie durch die rasche und wechselnde Handlung, durch die Steigerung bis zum Schluß, durch den höchst lebendigen, blitzenden und schlagenden Dialog ein vorzügliches Werk; vor der Kühnheit, ja Frechheit der Erfindung erschrak eine Generation nicht, die in Wirklichkeit noch ganz andere Dinge gesehen hatte, als im „Zaubertrank" vorgingen.

Von Machiavelli stammt schließlich noch eine Novelle, „Belfagor".[1] Ein echter Teufel aus der Hölle hat sich nach der Erde begeben und hier geheirathet; er muß die Erfahrung machen, daß selbst der Teufel einem schlimmen Weib nicht gewachsen ist, und schließlich vor der bloßen Nennung des Namens seines irdischen Weibes nach der Hölle zurückflüchten. Die Novelle läßt keinen Zweifel, daß Machiavelli auch in dieser Form Vortreffliches geleistet haben würde; sie offenbart aber auch, daß seine Lebensanschauung bitter und herb blieb, selbst wo er scherzte und lachte. Die scharfe Erkenntnis der Menschen und Dinge wie seine ursprüngliche Anlage machten es Machiavelli unmöglich, mit der Heiterkeit Ariosto's und Molza's das Leben leicht zu nehmen und zu genießen; die Eigenart seiner Bildung, in der er fest wurzelte, obschon er ihre Mängel instinktiv begriff, verhinderte ihn, neben seine Staatsideale neue Lebensideale zu setzen. Und so ist der große Florentiner auch in der poetischen Literatur eine jener vereinsamten und tragischen Gestalten geblieben, welche Bewunderung und Verurtheilung gleichmäßig herausfordern und selten nach Maßgabe ihrer Natur und Schicksale gewürdigt werden.

[1] Deutsch in A. v. Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 1, S. 240.

Dreiunddreißigstes Kapitel.

Der Verfall der Renaissance-Literatur.

1) Pietro Aretino und seine Schule.

Die ersten Jahrzehnte der Hochrenaissance sind offenbar diejenigen, welche die glänzenden und großen Seiten der wunderbaren Periode am entschiedensten hervortreten lassen. Die Zeit nach der Katastrophe von Rom (1527) und der Vernichtung der florentinischen Republik (1530) zeigt eine allmähliche Herabstimmung des erhöhten Lebensgefühls, der Kraft und des eigenthümlichen Idealismus der Renaissance; die Angriffe der deutschen Reformation und das Scheitern sämmtlicher Versuche zur Abschüttelung der Fremdherrschaft wirkten mehr und mehr niederschlagend und verwirrend. Nach und nach verblaßte jener Glanz, der Ariost und Raffael umschimmert hatte; die Forderung feiner Klugheit, guten Geschmacks und edler Bildung, welche während so mancher Jahrzehnte Ueberzeugung und Gewissen hatten vertreten müssen, wurde je länger, um so weniger erfüllt; die Zerrüttung des materiellen Wohlstands drückte in empfindlicher Weise auf ein Bildungsleben, welches ohne diesen Wohlstand undenkbar war. Wie bei einem Bacchanal, wo der bessere Theil der Gäste ermüdet und verstummt, während der trunkene, wüste Theil dafür um so lauter die Stimmen erhebt, kamen in der italienischen Literatur immer ausschließlicher die völlig frivolen, charakterlosen und cynischen Talente zur Geltung. Die kecke Freiheit des Geistes artete in Verwilderung, die poetische Sinnlichkeit in freche Liederlichkeit, die feine Bosheit in nichtswürdige Lästerung, die anmuthige Leichtigkeit in die erbärmlichste Flachheit aus. Aus den jähen Glückswechseln, den Verbrechen und schlimmen Plänen des politischen Zusammenbruchs wie aus ihren eigenen Lastern schöpften die Autoren der spätern Renaissance die

Ueberzeugung von der gänzlichen Nichtswürdigkeit und Verruchtheit der menschlichen Natur; mit innerem Antheil stellten sie beinahe ausschließlich die dunklen und die schmutzigen Seiten des Daseins dar, nur aus Ueberlieferung und äußerlichen Gründen verherrlichten sie gelegentlich Tugenden und Vorzüge, an die sie selbst nicht glaubten. Die Ideale der Renaissancekultur erscheinen bei diesen Dichtern verzerrt und verlottert, bei vielen mischen sich fremde, aus spanischen und französischen Anschauungen stammende Züge in ihre Lebensdarstellung, bei anderen hört eine selbständige Erfassung des Lebens überhaupt auf, und für den flachsten Unterhaltungszweck werden von Boccaccio bis Ariosto und Machiavelli alle seither erfolgreichen Werke der italienischen Literatur nachgeahmt. Selbst unter so unerquicklichen Voraussetzungen blieb noch eine Fülle von Geist und Talent, von wirklicher Darstellungskraft und poetischer Technik in dieser Literatur des Verfalls lebendig; ihr Totaleindruck aber ist so peinlich und herzbeklemmend wie der der politischen Geschichte Italiens in diesem Zeitraum.

Als der Hauptrepräsentant der innerlichen Herabgekommenheit, des wachsenden Cynismus der Dichtung, leider auch als der gelesenste, gefeiertste und gefürchtetste italienische Schriftsteller des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts erscheint Pietro Aretino. Der natürliche Sohn eines Edelmanns (Luigi Bacci) und einer Kurtisane, welche ihre Töchter, Pietro's Schwestern, zu gleichem Beruf erzog, am 20. April 1492 zu Arezzo geboren, erhielt er eine höchst dürftige Erziehung, erwarb indeß früh eine gewisse Kenntnis der italienischen Literatur und bethätigte schon als Knabe eine scharf satirische Ader und ein formell poetisches Talent, das selbst in jenen Tagen der Schöngeister und Reimer ungewöhnlich heißen durfte. Seinen frühesten Ruf erwarb er durch ein sarkastisches Sonett auf den Ablaßhandel; er mußte infolge dessen aus seiner Vaterstadt flüchten, trat für kurze Zeit in Perugia bei einem Buchbinder in die Lehre und benutzte die Zeit zur Erweiterung seiner Literaturkenntnisse. 1517 trieb es ihn, sein Glück in Rom zu suchen. Er fühlte mit Recht so viel und mehr Begabung in sich als die poetisirenden Schmarotzer, die sich am Hof Leo's X. drängten. Seine schamlose Frechheit und seine Bosheit fielen früh auf; er fand zuerst Aufnahme bei dem reichen Kaufherrn Chigi, dann in unbekannter Stellung, aber vermuthlich kuppelnd, klatschend

und nach den Wünschen seiner Gönner dichtend, am päpstlichen Hof selbst. Seine satirischen Sonette begannen ihn in einer Gesellschaft, deren Losung der Krieg aller gegen alle war, beliebt und gefürchtet zu machen. Allgemein genannt wurde er zuerst, als er 1524 seine „Geilen Sonette“ (Sonetti lussoriosi di Petro Aretino) dichtete, die als „poetische“ Erklärungen zu einer Reihe von obscönen, von Giulio Romano entworfenen, vom berühmten Kupferstecher Marc Antonio Raimondi gestochenen Gruppen dienten. Der Maler und der Dichter mußten, weil der Skandal zu groß war, aus Rom flüchten. Aretino ging nach Florenz, gewann hier gerade durch seine freiesten Dichtungen die Gunst des Giovanni de' Medici, des Söldnerführers und Befehlshabers der gefürchteten „schwarzen Bande“. Mit demselben zog Aretino nach der Lombardei, ward in Mailand Franz I. vorgestellt und zum erstenmal mit einer jener goldenen Gnadenketten bedacht, welche sich nachmals bei ihm häuften, erlangte durch Vermittelung des französischen Königs in Rom Verzeihung und zeigte sich wieder am Hof Clemens' VII. Alsbald ward er wieder in ärgerliche Händel verwickelt, von einem eifersüchtigen Nebenbuhler bei der schönen Haushälterin des Bischofs Giberti durch einen Dolchstoß schwer verwundet, mußte Rom abermals den Rücken kehren und begab sich aufs neue zu seinem Gönner Johann von Medici. Als aber dieser 1526 an den Folgen einer Wunde in Aretino's Armen gestorben war, mußte der freche Poet an einen neuen und sichern Zufluchtsort denken. Er ging nach Venedig und begann von hier aus den im Jahr 1527 in schweres Mißgeschick gerathenen heiligen Vater, der im eroberten Rom in der Engelsburg eingeschlossen war, mit seinen giftigsten Schmähungen zu verhöhnen. Der Doge Andrea Gritti untersagte ihm diese Angriffe, versprach ihm im übrigen seinen Schutz, und unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß er die Republik Venedig, ihre Institutionen und Häupter unangetastet lasse, durfte Aretino fortan aus seinem Lagunenschlupfwinkel die ganze vornehme und literarische Gesellschaft der damaligen Zeit in Athem halten und brandschatzen. Er hatte sich vorgenommen, vom „Schweiß seiner Dinte“ als freier Mann zu leben, und führte diesen Vorsatz in charakteristischer Weise aus.

Während seines langen Aufenthalts in Venedig fuhr der Aretiner fort, durch poetische Versuche auf allen Kunstgebieten

für seinen „Ruhm", durch seine „Briefe" aber für seinen Beutel zu sorgen. Pietro Aretino war der erste Schriftsteller, der die Käuflichkeit seiner Feder bis zum offenen, vor aller Welt betriebenen Handel trieb, der in seinen „Briefen", die begierig erwartet und verschlungen wurden, für gutes Geld jedes, auch das schamloseste Lob darbot, vor dessen Beschimpfungen aber niemand sicher war, der seiner Habgier den Tribut verweigerte. „Er hielt das ganze berühmte Italien in einer Art Belagerungszustand; Karl V. und Franz I. pensionirten ihn beide zugleich, weil jeder hoffte, Aretino würde dem andern Verdruß machen; Aretino schmeichelte beiden, schloß sich aber natürlich enger an Karl an, weil dieser in Italien Meister blieb. Nach dem Sieg über Tunis (1535) geht dieser Ton in den der lächerlichsten Vergötterung über, wobei zu erwägen ist, daß Aretino fortwährend sich mit der Hoffnung hinhalten ließ, durch Karls Hülfe Kardinal zu werden. Vermuthlich genoß er eine specielle Protektion als spanischer Agent, indem man durch sein Reden oder Schweigen auf die kleinen italienischen Fürsten und auf die öffentliche Meinung drücken konnte. — Der Rest seines Verhältnisses zu den Großen ist lauter Bettelei und gemeine Erpressung. — Possirlich ist Aretino am ehesten im Ausdruck der reinen wehmüthigen Bettelei, wie z. B. im ‚Capitolo an Franz I.'; dagegen wird man die aus Drohung und Schmeichelei gemischten Briefe und Gedichte trotz aller Komik nie ohne tiefen Widerwillen lesen können. — In der Schmeichelei macht er beachtenswerthe Unterschiede: für Nichtitaliener trägt er sie plump und dick auf, für Leute wie den Herzog Cosimo von Florenz weiß er sich anders zu geben. Man hat häufig als etwas Besonderes hervorgehoben, daß Aretino nur die Welt, nicht auch Gott gelästert habe. Ich wüßte wahrlich nicht, wie er hätte auf die Gotteslästerung verfallen sollen. Er war weder Docent, noch theoretischer Denker und Schriftsteller; auch konnte er von Gott keine Geldsummen durch Drohungen und Schmeicheleien erpressen, fand sich also auch nicht durch Versagung zur Lästerung gereizt. Mit unnützer Mühe aber gibt sich ein solcher Mensch nicht ab." (Burckhardt, „Kultur der Renaissance", 1. Theil, S. 190 f.)

Ungeheure Geldsummen und sonstige Geschenke, welche Pietro Aretino auf diese Art erpreßte, ermöglichten ihm, ein üppiges Dasein zu führen. Er lebte in Venedig im wohleingerichteten

Haus, in das er nach und nach eine Anzahl von Kurtisanen und schönen Mägden aufnahm, welche seinen Harem bildeten. Mit cynischer Offenheit verspottete er jede andere Art der Existenz als seine hoch vergnügliche, mit kindischer Eitelkeit rühmte er sich vor der ganzen Welt seiner erpreßten Auszeichnungen und Ehren und all der Verbindungen, die ihm die Furcht vor seiner Bosheit eintrug. Doch läßt sich nicht behaupten, daß im allgemeinen die Italiener jener Tage die richtige Schätzung des schamlosen Freibeuters und eitlen Prahlers gehabt hätten. Seine Frivolität, seine Bosheit und seine wirklichen Talente, unter denen eine seltene Sprachbeherrschung obenan stand, waren viel zu sehr im Sinn der Zeit, als daß Aretino's Anspruch auf den Ehrennamen des „Göttlichen" allseitig belacht worden wäre. — Um den verrufenen Pamphletisten und Poeten sammelten sich literarische Schmarotzer, wie er selbst einer gewesen war, ehe er ein großer Mann wurde, den Kaiser Karl V. dem Senat von Venedig besonders empfahl. Daneben aber hatte sich Aretino in der That der Freundschaft hervorragender Menschen zu erfreuen; mit Tizian Vecellio (dem die Nachwelt auch sein Bildnis verdankt) stand er im engsten Verkehr. Männer wie Tizian und andere mochte der lebendige Witz und die üppige Lebenslust der „Fürstengeisel", wie sich Pietro selbst nannte, anziehen; auch bessere Naturen ergötzten sich gelegentlich an den schneidigen und treffenden Wahrheiten, die Aretino, nicht um der Wahrheit willen, aussprach. So genoß er im Behagen eines nach seinem Sinn gestalteten schwelgerischen Lebens, der Dummheit und Schlechtigkeit der Welt lachend, von der er zehrte, die ersehnten Freuden und Ehren. Er hätte freilich gern im Kardinalspurpur geprangt, reiste deshalb 1535 mit dem Herzog von Urbino nochmals nach Rom, wo er vom Papst Julius III. mit nur zu großen Ehren empfangen wurde; aber doch merken mußte, daß die Kardinalshüte seit der deutschen Reformation nicht gerade mehr die Preise für Leute seines Schlags seien. Und obwohl er sich sofort geringschätzig dahin äußerte, daß ihm ein paar Wechselbriefe lieber gewesen sein würden als die Umarmungen des heiligen Vaters, so ist leicht wahrzunehmen, daß es fortan neben dem Staat von Venedig eine Stelle gab, vor welcher seine schamlose Bosheit zurückschreckte. Sobald die „Gegenreformation" begann, unter Caraffa's Leitung die Inquisition hergestellt ward, fand sich Aretino mit dem neuen Zeitgeist und mit

der Furcht, die ihm das rücksichtslose Vorgehen des heiligen Tribunals einflößte, durch eine „Paraphrase der Bußpsalmen", „Drei Bücher von der Menschwerdung Christi" und ähnliche erbaulich sein sollende Schriften ab, ohne im übrigen sein Leben und Treiben im mindesten zu ändern. Natürlicherweise ward er neben allen Erfolgen und Ehrenketten gelegentlich auch mit Mißhandlungen und Schlägen bedacht, mußte sich monatelang in seinem Palazzo zu Venedig einschließen, um nicht erbitterten Gegnern in die Hände zu fallen. Aber im ganzen verlief sein weiteres Leben in aller Heiterkeit; er starb endlich im Jahr 1557 an den Folgen eines Sturzes vom Stuhl, den er sich zuzog, indem er über einen frechen Kurtisanenstreich einer seiner Schwestern in tolles Gelächter ausbrach. Bis zuletzt hatte er seine volle Geistesfrische bewahrt gehabt und sich noch mit großen poetischen Plänen getragen.

Unter den Werken Aretino's muß man unterscheiden zwischen denjenigen, die nur noch ein historisches Interesse für das Studium der Zeitgeschichte und der persönlichen Beziehungen des gefürchteten Schriftstellers haben. Dahin gehören in erster Linie seine in vielen Sammlungen erschienenen, auch nach seinem Tod vollständig wieder edirten „Briefe" (Lettere; vollständige Ausgabe, Paris 1609), dahin die weitaus größte Zahl seiner „Sonette" und „Kapitel", die einen poetischen Genuß nicht zu gewähren vermögen, aber einen guten Einblick in die Natur des Poeten gestatten. Natürlich fehlt es ihnen nicht an satirischen Zügen und funkelnden Bosheiten, allein die innere Gemeinheit und die übertreibende Geschmacklosigkeit seiner Natur treten namentlich in diesen kurzen Dichtungen zu Tage. Wo er objektiv zu sein und mit den hervorragenden Dichtern zu wetteifern suchte, ging ihm in der Regel der Athem aus; sein Epos im Ariosto'schen Stil „Marfisa" (I tre primi canti de Marfisa, Venedig 1544) gedieh nicht über die Anfänge. Dagegen ließ Aretino auf dem Gebiet der obscönen Erfindung und der schamlosen Lüsternheit seine Zeitgenossen weit hinter sich. Seine berühmteste Leistung in dieser Richtung blieben die „Wundersamen und lustigen Gespräche" (Capricciosi e piacevoli raggionamenti; vollständige Ausgabe, Cosmopoli [Amsterdam] 1660), welche in der That zu den Kabinetsstücken der Schmutzliteratur zählen und mit Unbefangenheit Dinge zur Sprache bringen, die unerhört sind. In einzelnen Zügen verräth sich Aretino's scharfe Beobachtungsgabe,

in allen die vollendete Schamlosigkeit des Autors. — Gegenüber den „Raggionamenti“ und verwandten burlesken Gedichten erscheint es fast unglaublich, daß derselbe Poet je einen Ton des Pathos anzuschlagen vermocht. Gleichwohl hegte Pietrò Aretino den Ehrgeiz, seiner Nation auch ein klassisches Trauerspiel zu geben. Das geschah in seiner Tragödie „Die Horatier“ (La Orazia; erster Druck, Venedig 1546), welche, nachdem die Fama den Prolog gesprochen, mit einer Art Würde und Kraft den Kampf zwischen Horatiern und Curiatiern, das tragische Schicksal der Celia, der Tochter des alten Publius Horatius, behandelt, die, zwischen ihren Bruder und ihren Verlobten gestellt, den Sieg ihres Bruders Horatius nur beklagen kann, daher von diesem getödtet wird und durch ihren Tod den Untergang auch des harten, römertrotzigen Bruders und Vaters herbeizuführen droht, wenn nicht Jupiters Stimme selbst die Sühne und Lösung herbeiführte. Die Behandlungsweise ist allerdings eine überwiegend rhetorische, aber immerhin sind Anläufe zu wirklicher Handlung, einzelne echt dramatische Momente und gewisse Ansätze zur Charakteristik vorhanden, die in Aretino ein dramatisches Talent erkennen lassen. Viel entschiedener noch spricht dies Talent aus seinen Lustspielen: „Der Stallmeister“ (Il marescalco, Venedig 1530), „Talanta“ (ebendas. 1535), „Die Hofkomödie“ (La cortigiana, ebendas. 1535), „Der Scheinheilige“ (L'ipocrito, ebendas. 1542) und „Der Philosoph“ (Il filosofo, ebendas. 1549), von denen das zuerst und zuletzt genannte die zweifellos besten sind. Sämmtliche Lustspiele Aretino's schließen sich in Bezug auf den raschen, zum Theil willkürlichen Scenenwechsel und den höchst lebendigen Dialog an die improvisirte Kunstkomödie an und unternehmen den Versuch, die Vortheile derselben mit denen des regelmäßig ausgeführten Drama's zu verbinden. Mit seiner gewohnten Oberflächlichkeit hielt freilich der Aretiner jede „burla“, jeden schlechten Spaß oder zweideutigen Handel für ein Komödienmotiv und trachtete nur danach, demselben durch eine gewisse kecke Detaillirung und den charakteristischen Dialog Leben zu geben. Daß er diese Kunst verstand, belegen „Der Stallmeister“ wie „Der Philosoph“. Denn im ersten Stück handelt es sich nur um eine Scheinheirath, welche Herzog Gonzaga von Mantua seinem Stallmeister, einem hartgesottenen Hagestolzen, aufzwingt. Der Marschall wird, seines Widerstands ungeachtet, durch alle er-

denklichen Hochzeitsvorbereitungen hindurchgequält, um am Ende mit des Herzogs Pagen Carlo getraut zu werden, den er erst erkennt, als er unter dem Jubel und Gelächter der anwesenden Hofleute seiner „sposa“ den Brautkuß geben muß. Der Mangel einer wirklich dramatischen Entwickelung wird durch die lebendige Bewegung in den meisten Einzelscenen einigermaßen ausgeglichen. Im „Philosophen“ hingegen ist es Aretino nicht ausreichend erschienen, in dem gelehrten Plataristotile einen Büchernarren hinzustellen, der ein Weiberfeind und doch verheirathet oder eigentlich nicht verheirathet ist, dem also seine junge Frau mit Hülfe eines Signor Polidoro gerechtermaßen Hörner aufzusetzen denkt. Der Philosoph merkt in einem lichten Augenblick, daß er gekrönt werden soll, beschließt, die Ungetreuen zu überlisten und zu beschämen, lockt Polidoro in seine Studirstube, sperrt ihn daselbst ein und ruft die Familie der Frau zusammen. Diese entdeckt, was ihr droht, befreit Polidoro, sperrt einen Esel in Plataristotile's Studirzimmer, der mit des Philosophen Manuskripten übel umgeht und, als er statt des eingeschlossenen Liebhabers der Madonna Fessa im Zimmer gefunden wird, dem unglücklichen Gelehrten eine tiefe, aber, wenn wir dem Schluß glauben dürfen, für ihn und seine Frau heilsame Beschämung bereitet. Damit, wie gesagt, hat sich Aretino nicht begnügt, sondern in die Handlung die Abenteuer eines Goldschmieds Boccaccio aus Perugia mit einer Kurtisane Tullia als Episode verwebt, eine Episode, die er der fünften Novelle des zweiten Tags des „Decamerone“ entlehnte. So ungenügend verbunden und ungleich durchgeführt die Handlung erscheint, so helfen auch hier die Komik der Einzelscenen und die lebendige Sprache, die überall Aretino's Hauptvorzug ist, darüber hinaus. Man darf es in diesem Sinn wohl beklagen, daß die Entwickelung von Aretino's Kunst durch die niederen Seiten seiner Natur gehemmt ward; man darf aber noch mehr bedauern, daß er für die besseren Seiten seiner dramatischen Dichtungen bei weitem weniger Nachfolger fand als mit seinen Burlesken und Raggionamenti.

Aretino's vieljähriger Genosse und nachmals sein grimmigster Feind war ein Poet, welcher ein von dem seines Meisters außerordentlich verschiedenes Schicksal haben sollte, Niccolò Franco aus Benevent. Geboren 1505 zu Benevent, verbrachte er seine Jugend in Neapel, mußte von da wegen satirischer Gedichte fliehen und begab sich nach Venedig, dem

Zufluchtsort aller Pasquillanten. Hier ward er mit Aretino „befreundet“, mit seiner lateinischen und sonstigen Gelehrsamkeit eine willkommene und vielbenutzte Hülfe für den schlecht unterrichteten Aretiner. Mit selbständigen obscönen und satirischen Gedichten: „Der Liebestempel“ (Il tempio d'amore, Venedig 1536), mit „Schäfersonetten“, versuchte Franco neben seinem Gönner und Meister Bedeutung zu erlangen. Vom wüthendsten Neid über Aretino's Ehrenketten und Auszeichnungen verzehrt, griff er gegen Ende der dreißiger Jahre den letztern an, und beide verfolgten sich nun mit pöbelhaften und gehässigen Satiren aufs äußerste. Franco konnte sich infolge davon nicht in Venedig halten, ging nach Casale und Mantua und publicirte seine berüchtigte „Priapea“ (Turin 1541), welche er mit 250 Schandsonetten gegen Aretino zusammenstellte. Obgleich natürlich die schamlosen wie die lästernden Sonette vom italienischen Publikum jener Zeit begierig verschlungen wurden, kam Franco doch in einen Verruf, der ihn persönlich gefährdete. Er ging nach Rom in der Hoffnung, dort sein Glück zu machen, und fand hier den Untergang. Da er ungeachtet der veränderten Zeiten am Mittelpunkt der umgestimmten päpstlichen Gewalt fortfuhr, lascive Dichtungen und kecke Pasquille zu verfassen (seine „Vergnüglichen Dialoge [Dialoghi piacevoli, Venedig 1542] und seine „Philena“ gehören zu den ersteren), so wurden schon unter der Regierung Pauls IV. mehrere seiner Bücher vom Henker verbrannt; als sich der wilde Satiriker, der, wie es scheint, sein Gift nach allen Seiten hin ausspritzen mußte, trotz aller Warnungen beikommen ließ, den strengen Papst Pius V. (Michele Ghislieri) mit einem lateinischen Gedicht anzugreifen, ließ ihn der Papst 1569 zur Abschreckung für alle Pasquillanten öffentlich hängen. Ein gleich dunkles Geschick hatte schon früher einen Dichter betroffen, der zwar nicht Aretino's oder Franco's Schüler, aber jedenfalls ein ihnen verwandter und „ebenbürtiger“ Geist war. Aloise Cynthio dei Fabrizii, ein venetianischer Arzt, der zu Padua studirt hatte, gab 1526, ein Jahr, ehe Aretino nach Venedig kam, einen großen Band erzählender Gedichte, „Vom Ursprung der Sprichwörter“ (Libro dell' origine dei volgari proverbii, Venedig 1526), heraus, welche an galliger Bitterkeit und schamloser Ausmalung sinnlicher Scenen selbst unter den Werken jener Tage sich unerfreulich auszeichneten. In dunkler, schwerfälliger

Sprache, in der er sein Italienisch dem Lateinischen vielfach anzunähern versuchte, gab Fabrizii eine Reihe poetischer Erzählungen in Terzinen, deren Stoffe größtentheils den älteren Novellisten entlehnt wurden, die sich aber in der Bearbeitung des venetianischen Poeten nicht nur frivoler und cynischer, sondern auch dunkler, bizarrer und wilder gestalteten. Die Verbindung zwischen den Vorgängen und den angeblich aus ihnen entstandenen Volkssprichwörtern ist oft eine sehr lose oder gezwungene; der Hauptzweck des Dichters bleibt, allen Menschen, vorzugsweise aber den Frauen und den Geistlichen, das Schlimmste anzusinnen und nachzusagen. Wahrscheinlich nicht direkt infolge seines verrufenen Buches, aber jedenfalls in Nachwirkung des Charakters, welcher aus diesem Buch spricht, ward Cynthio dei Fabrizii „ermordet", d. h. durch die venetianische Staatsinquisition heimlich beseitigt.

War Fabrizii nur ein Mitbürger und eher ein Vorläufer als Nachahmer des Pietro Aretino gewesen, so nannte sich Agnolo Firenzuola mit Stolz und Bewußtsein einen Freund und Schüler des „Göttlichen" von Arezzo. Michel Agnolo Girolami Giovannini oder Firenzuola (der Name war vom Abstammungsort der Familie, dem Flecken Firenzuola am Apennin, hergenommen) war 1493 zu Florenz geboren, scheint in Perugia in der Buchbinderzeit eine Jugendfreundschaft mit Aretino geschlossen zu haben und traf mit diesem dann wieder in Rom zusammen. In den Orden von Vallombrosa eingetreten, erhielt Firenzuola frühzeitig Pfründen, erfreute sich des besondern Schutzes der Medici, zu deren eifrigen Anhängern er gehörte, und führte im übrigen das ungeistliche Leben, das unter den schöngeistigen Klerikern seit Petrarca die Regel war. Später lebte er in Prato, wo er 1546 an den Folgen sinnlicher Ausschweifungen starb. Er veröffentlichte während seines Lebens eine ziemliche Anzahl von Gedichten, Novellen und freien Bearbeitungen älterer Schriften. Zu den letzteren zählen: „Der goldene Esel" (L'asino d'oro), nach Apulejus, und die nach Johann von Capua bearbeiteten „Gespräche der Thiere" (Discorsi degli animali); zu den Originalwerken aber, außer den erst nach Firenzuola's Tod gesammelten „Burlesken und lustigen Gedichten" (Rime burlesche e piacevole, Florenz 1549), vor allem die „Unterhaltungen" (Raggionamenti, ebendas. 1548), in denen acht Novellen (zwei weitere kamen später

hinzu [1] enthalten sind, die, in der hergebrachten Nachahmung des Boccaccio von drei jungen Männern und drei jungen Frauen in einem Landhaus in der Nähe von Florenz erzählt werden. Die beste seiner Novellen ist die Geschichte von der fälschlich erhobenen Mitgift, in welcher eine Mutter ihre Tochter betrügerisch als verheirathet vorstellt, um das Heirathsgut zu erheben, und nun nicht hindern kann, daß der falsche Bräutigam alle Rechte eines jungen Ehemanns genießt. Auch die Novelle von Niccolò's Abenteuern sowie die höchst bedenkliche Geschichte von Crescensio Antonio Fornari und seiner jungen Frau, welche ihren Liebhaber als Magd Lucia zu sich ins Haus nimmt, zeichnen sich durch einzelne vortreffliche Züge und die besondere Leichtigkeit des Vortrags aus. In einigen anderen erzählt der unbefangene Abt Skandalgeschichten von Mönchen, die wohl die letzten ihrer Art waren und vom nächsten Jahrzehnt an aus der italienischen Literatur verschwanden.

Zu Aretino's unmittelbaren Genossen in Venedig zählte ein Autor, der gleich ihm die freie Literatenexistenz gewählt, aber derselben weder Lorbeeren noch Gold zu verdanken hatte. Lodovico Dolce, aus einer venetianischen Patricierfamilie stammend, aber, wie es scheint, vermögenslos, war um 1508 geboren. Er hatte sich eine umfassende und vielseitige Bildung erworben, die ihn befähigte, einem der großen venetianischen Buchhändler, welche im 16. Jahrhundert emporkamen, als Korrektor, Herausgeber, Sammler und literarischer Beirath zur Seite zu stehen. Wahrscheinlich infolge dieser Beziehung zu dem Verleger Giolito verlief sein Leben einförmig und trotz seiner beständigen Publikationen in einer gewissen Dunkelheit. Ununterbrochen für die Pressen seines Verlegers oder Gebieters thätig, schrieb, übersetzte und korrigirte Dolce so massenhaft, daß schon seine Zeitgenossen, welche an diese Art literarischer Sklaverei noch nicht gewöhnt waren, sein Leben (er starb 1566 oder 1568 in Venedig an der Wassersucht) „armselig, mühevoll und elend" fanden. Neben Ausgaben von Briefen veranstaltete Dolce Uebertragungen der Metamorphosen des Ovid, der Satiren und Episteln des Horaz, der Briefe und moralischen Schriften des Cicero, der Tragödien des Seneca. Er edirte Ausgaben des Dante,

[1] Einige Novellen Firenzuola's deutsch in Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 4, S. 342.

Petrarca, Boccaccio, Ariosto, schrieb Bücher über alles, was Mode war, was er verstand und nicht verstand, über die italienische Volkssprache, die Erziehung der Frauen, Betrachtungen über die Liebe und über die Malerei, Biographien des Kaisers Karl V. und seines Bruders Ferdinand. Bei aller literarischer Leichtfertigkeit und durchdrungen von der Frivolität und dem Cynismus des vielbewunderten Aretino, hielt Dolce ein gewisses poetisches Ideal seiner Jugend, das romantische Epos im Ariostschen Stil, fest. Er hatte mit den „Liebesabenteuern des Florio und der Biancafiore" (Amori di Florio e di Biancafiore, Venedig 1532) debütirt, welchen das Epos „Der Paladin Sacripant" (Sacripante paladino, ebendas. 1536) folgte. So weit der bloße romantische Stoff in guten Versen zu interessiren vermag, so weit hatten Dolce's Jugendwerke Anspruch auf Interesse; zu einer eigenen Individualität, welche dem Stoff Wärme und anziehenden Glanz gibt, vermochte er sich nicht aufzuschwingen. Doch setzte er seine epischen Bestrebungen durch sein langes Schriftstellerleben fort; die antiken Ueberlieferungen mußten sich in einem „Aeneas" (Enea, Venedig 1563) und „Achilles" (ebendas. 1572) gefallen lassen, zu romantischen Epen verarbeitet zu werden; selbst seine angebliche Homer-Uebersetzung (Ulisse, ebendas. 1573) war lediglich ein romantisches Epos im beliebten Stil, der gegen den Ausgang von Dolce's Leben schon minder beliebt war. So ward denn auch seinem zweifellos besten epischen Werk, „Die ersten Thaten Rolands" (Le prime imprese d'Orlando, Venedig 1572), nicht der Erfolg zu theil, daß es seinen Verfasser in die Reihe der italienischen Klassiker gerückt hätte, obschon es in der That an vortrefflichen Stellen und einzelnen gut erzählten Abenteuern reich ist. — Die Zeitgenossen scheinen Dolce's dramatische Bestrebungen höher geschätzt zu haben als seine epischen, und in der That, ein Element der Frivolität, der innern Herabgekommenheit, welches damals wie noch oft als besonders pikant und interessant galt, konnte in den Komödien besser zu Worte kommen als in den epischen Gedichten Dolce's. Die Lustspiele des Schriftstellers belegen denn freilich auch am besten seine innere Verwandtschaft mit dem Aretiner. Zwei derselben, „Der Ehemann" (Il marito) und „Der Eisenfresser" (Il capitano), sind in Versen, die drei hauptsächlich beliebten, „Der Lustknabe" (Il ragazzo), „Fabrizio" (La Fabrizia) und „Der Kuppler" (Il ruffiano), in der

Prosa des Tags geschrieben. In den ersten dieser Komödien wird das alte Motiv des in einen Knaben verkleideten Mädchens und des in Mädchenkleider gehüllten Knaben sammt daraus hervorgehenden Verwirrungen in kitzelnder Weise durch unzweideutige und unverhüllte Hereinziehung des Lasters der Knabenliebe aufgefrischt; in der zweiten bestiehlt der Held Fabrizio, um von einem (aus der antiken Komödie stammenden) Mädchenhändler seine Geliebte erkaufen zu können, seinen alten Vater, der darüber wahnsinnig wird, aber wieder zu Verstand kommt, als er seine gestohlene Perlenschnur zurückerhält, während der wackere Sohn das Mädchen dem Kuppler ohne Zahlung abgelistet hat; in der dritten handelt es sich wieder nur um bezahlte und um eine Gratisliebe, die nicht viel mehr werth ist als die bezahlte. Neben dieser Art Komödien vermochte Dolce Trauerspiele im antikisirenden Stil zu verfassen. Die größere Anzahl seiner Tragödien sind nur Bearbeitungen antiker Trauerspiele des Euripides und des Seneca; als Originale von theatralisch-rhetorischem Verdienst aber galten die Tragödien „Dido" (Didone) und „Marianne", deren erste Dolce nach der Virgil'schen Aeneïde bearbeitete.

Dem Kreis des Aretino in Venedig gehörte gleichfalls der Musiker, Lyriker, Dramatiker und Novellist Girolamo Parabosco an, der, 1520 zu Piacenza geboren, als Kapellmeister von San Marco 1557, also in jugendlichem Alter, starb. Er hatte „Gedichte" (Rime, Venedig 1547), eine Tragödie, „Progne" (ebendas. 1548), und die Novellensammlung „I diporti" (ebendas. 1552) veröffentlicht, in welcher letztern er seiner Freundschaft mit Aretino eine Art Denkmal setzte. Unter seinen Komödien wurden „Der Zwitter" (L'hermafrodito) und „Die Nacht" (La notte) von den Zeitgenossen besonders hochgeschätzt, freche Liebesnovellen der niedrigsten Gattung, in Scenen und Dialoge getheilt.

---

2) Matteo Bandello und die Novellisten.

Pietro Aretino hatte, trotz all seiner Vielschreiberei, bis auf ein paar „Geschichten von Spielern" das wichtige Gebiet der Novelle unangebaut gelassen; er wußte in seinen „Briefen" seine Kenntnis des Lebens und der Zeit, sein Talent des Erzählens und

der Charakteristik besser zu verwerthen. Leider war derjenige Dichter, welcher statt seiner für die italienische Novelle des 16. Jahrhunderts der maßgebende wurde, von keinem edlern Gepräge als der Aretiner. Die Abhängigkeit der Novellenliteratur (so weit sie nicht Wiederholung früherer Schöpfungen ist) von den unmittelbaren Lebenseindrücken würde es ohnehin mit sich gebracht haben, daß die häßlichen und unerfreulichen Züge der Zeit in den Erzählungen zu Tage getreten wären. Der Verfall einer Kultur offenbart sich jederzeit in der zunehmenden Verwirrung der Anschauungen und des sittlichen Urtheils; das Herabsteigen von der Höhe des Lebensgefühls und der Bildung, auf welcher die Italiener gestanden oder sich gewähnt hatten, drückt sich in der verworrenen, meist unerquicklichen und widerspruchsvollen Empfindung aus, mit welcher die Novellisten den Erscheinungen gegenüberstehen. Namentlich bei dem hervorragendsten der Novellisten, bei Bandello, kommt es zu Tage, daß die Renaissancebildung der Auflösung und Verwilderung hier, der Erstarrung in Aeußerlichkeiten dort entgegenging.

Matteo Bandello war gegen das Jahr 1480 (?) zu Castelnuovo di Scrivia in der Nähe von Tortona geboren, trat um 1500 in den Dominikanerorden. Wann er in das Kloster Santa Maria delle Grazie in Mailand eingetreten ist, steht nicht genau fest; er unternahm viele Reisen, war auch eine Zeitlang Lehrer der Prinzessin Lucrezia Gonzaga im Griechischen und in der Moral. In den wechselvollen Kämpfen um das Herzogthum Mailand schloß er sich eng an die französische Partei an, mußte deshalb 1525, als die Spanier Mailand in Besitz nahmen, die Stadt verlassen, zog eine Zeitlang mit dem venetianischen und französischen General Cäsar Frogoso umher, begab sich aber zuletzt (um 1534) dauernd nach Frankreich, wo ihm seine Parteinahme für Franz I. zu gute gerechnet wurde. Er lebte im Verkehr mit der besten und muntersten Gesellschaft seiner Zeit, wurde mit Pfründen bedacht und schließlich vom König Heinrich II. 1550 zum Bischof von Agen ernannt. Bandello's poetische Leistungen waren zu dieser Zeit schon bekannt genug, und seine Erhebung erregte daher mannigfaches Aergernis. Uebrigens kümmerte sich der heitere Bischof nicht um seinen Sprengel, ließ das Bisthum durch einen andern verwalten und blieb bei seinen gewohnten Lebensgenüssen und literarischen Arbeiten. Er fuhr, auch als die große Sammlung seiner Novellen 1554 erschienen

war, fort, dergleichen zu schreiben, und einige seiner besten Geschichten gehören seiner spätesten Lebenszeit an. Bandello starb in hohem Alter nach 1561 und vor 1570.

Bandello's „Novellen" [1] (Novelle; erster Druck, Lucca 1554; 4. Theil, Lyon 1573; beste neuere Ausgabe von Silvestri, Mailand 1813) sind der Zahl nach die umfangreichste italienische Novellensammlung des 16. Jahrhunderts; der Dichter hinterließ 214 Novellen, die bei seiner Art der Erzählung und Detaillirung ihre Vorgänger an Länge meist übertreffen. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß in dieser großen Zahl sich ganze Gruppen früher erzählter, von Bandello nur neu behandelter Vorgänge und Abenteuer finden; in der Hauptsache aber durfte der Bischof von Agen das Lob unmittelbarer Lebensdarstellung und einer charakteristischen Selbständigkeit mit allem Recht in Anspruch nehmen. Nur daß diese Selbständigkeit im großen und ganzen keineswegs erfreulicher Natur ist. Matteo Bandello stellte mit einer gewissen Unbefangenheit Sitten und Charaktere seiner Tage dar und ist für die Beurtheilung der italienischen Zustände der Mitte des 16. Jahrhunderts von hohem kulturgeschichtlichen Werth. Daß ein Dichter wie er, der Vorgänge aus allen Volksklassen erzählt und Menschen aller Art schildert, von der eigenthümlichen Frivolität und Sittenlosigkeit seiner Zeit und seines Landes einen guten Theil besitzt, darf nicht besonders auffallen; der hochwürdige Bischof erzählt demgemäß nicht nur eine ganze Reihe der anstößigsten und lascivsten Geschichten, sondern verweilt auch mit entschiedener Vorliebe bei der breiten Ausmalung von Obscönitäten und läßt in der ausführlichen Schilderung der geschlechtlichen Freuden so ziemlich alle seine Vorgänger hinter sich. Weit bedenklicher als die Sinnlichkeit des Novellisten ist die Verknüpfung desselben mit einer Gemüthsverwilderung, einer roh äußerlichen Auffassung aller Lebensverhältnisse, mit einer niedrigen Servilität gegenüber allem, was vornehm und äußerlich geehrt in der Welt erscheint, einer vollständigen Korruption in Bezug auf menschlichen Werth und Unwerth. In seltsamer Mischung stellt Bandello die edelsten und die verächtlichsten Empfindungen, wahr-

[1] Deutsche (purificirte) Uebertragung von Adrian (Frankfurt a. M. 1826). Auswahl und Uebertragung in Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 3 und 4, S. 1—294.

haften Adel der Natur und den grausamen und beschränkten Hochmuth, den die Spanier nach Italien getragen, als völlig gleichberechtigt dar. Die freie menschliche Auffassung der Dinge, welche das Kennzeichen der echten Renaissance ist, die Ideale einer hohen Bildung begegnen sich in Bandello's Novellen mit den nunmehr zur Herrschaft gelangenden brutalen und eitlen Anschauungen, die mit breiter Redseligkeit vorgetragen werden. Familientragödien, nach denen Väter, Gatten und Brüder die Frauen ihres Hauses im Interesse ihrer „Ehre" oder auch nur zur Wahrung ihrer Autorität kaltblütig abschlachten, fangen an, eine Rolle zu spielen. Nicht minder treten die Erscheinungen, an welche sich das neu emporwachsende Geschlecht zu gewöhnen hatte: harter Druck einer berechtigten oder unberechtigten Autorität, grausame Strafen und Hinrichtungen, in den Vordergrund und werden von dem Dichter wie Dinge, die sein müssen, dargestellt. Daher war es der englischen Dramatik leicht, an die Novellen Bandello's zahlreiche Tragödien anzuknüpfen, in denen sich spannende Verwickelungen, Konflikte und blutige Katastrophen genug finden.

Bei allen diesen Mängeln, mit welchen er sich als den echten Sohn der veränderten Zeit dokumentirt (auch vom Geiste, der Gegenreformation wird der Dichter noch, wenn auch ganz äußerlich, berührt: er schlägt sein Kreuz vor Ketzern und Lutheranern, er preist bei jedem Anlaß die Beichte und die Gnadenmittel der Kirche, und er kann nicht Absurdes und Schlimmes genug vom König Heinrich VIII. von England erzählen!), besitzt Bandello auch große Vorzüge. Er versteht oft spannend, den lebendigsten Antheil weckend zu erzählen; er hat einzelne Meisterzüge der Charakteristik, eine große Kraft der Farben; er wirkt durch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Situationen. Auf die künstlerische, namentlich die sprachliche Durchbildung seiner Novellen verwendete er geringe Sorgfalt, sein Toskanisch oder vielmehr Nichttoskanisch wollten die Italiener keineswegs loben (er selbst sagt naiv: „Ich bin kein Toskaner, verstehe mich auch nicht auf die Eigenthümlichkeiten dieser Sprache; vielmehr gestehe ich, daß ich ein Lombarde bin"), und aus diesem Grund sowohl als wegen seines langen Aufenthalts in Frankreich erhielten seine Novellen im Ausland unbedingtere Billigung als in Italien. Nichtsdestoweniger folgen die übrigen italienischen Novellisten der nächsten Zeit mehr Bandello's als Boccaccio's Spuren. Unter der langen

Reihe der Bandello'schen Novellen verdienen als die in ihrer Art vorzüglichsten „Romeo und Giulia", „Viel Lärm um nichts", „Die neue Lucretia", „Königin Anna", „Antonio Bologna", „Der Richter von Lucca", „Filiberto", „König Eduard von England", „Nicuola und Lattanzio" („Die Zwillingsgeschwister"), „Das bezauberte Bildnis" genannt zu werden, während andere gut erzählte für die Einwirkungen des spanischen Wesens auf die italienischen Anschauungen Zeugnis ablegen, z. B.: „Die bedenkliche Beichte", „Die blonde Ginevra", „Spanische Rache", „Die Kastellanin von Vergy", „Simone Turchi", und wiederum andere schlechthin auf die Lüsternheit seines Publikums berechnet sind, z. B.: „Die Wittwe von Mailand" oder die Novelle „Vom Priester Rocco von Montpellier".

An Bandello schließen sich zahlreiche Novellisten an, andere, die nur seine Zeitgenossen waren, ohne von ihm sonst etwas zu empfangen, dichteten doch in gleichem Geist, und ihre Leistungen verstärken den Eindruck der Auflösung, der allmählichen Fäulnis, welchen die italienische Literatur der spätern Renaissance erweckt. Hier steht Giovanni Battista Giraldi (als Mitglied einer Akademie Cinzio getauft) voran. Er war in Ferrara zu Anfang des 16. Jahrhunderts geboren, ward Professor an der ferraresischen Universität, 1547 Sekretär Herzog Ercole's II., verließ später während der Regierung Herzog Alfonso's I. seine Vaterstadt und lebte in Turin und Pavia, kehrte aber kurz vor seinem am 30. December 1573 erfolgten Tod nach Ferrara zurück. Giraldi's Ruf als Dichter gründete sich, obschon er auch eine Anzahl von Trauerspielen für die Hofbühne von Ferrara geschrieben hatte, hauptsächlich auf seine Novellensammlung „Hekatommithi"[1] (Ecatommiti; erster Druck, Mon Regale [Mondovi] 1565), welche er in seiner Jugend verfaßte und später wieder überarbeitete. Die Novellen knüpfen an die Eroberung und Plünderung Roms im Jahr 1527 an und erzählen zunächst, wie sich eine Gesellschaft aus Rom Entronnener zu Schiff nach Marseille begibt. Nachdem am ersten Abend sich die Männer der Gesellschaft eine Anzahl Geschichten erzählt, die man vor den Ohren der Frauen nicht gern vernehmen läßt, werden dann von den Mitgliedern der Gesellschaft

[1] Eine Anzahl von Novellen des Giraldi in deutscher Uebertragung gibt Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 2, S. 144.

an je zehn Abenden zehn Geschichten erzählt, die unter bestimmten Gesichtspunkten stehen und nach einander von Vorkommnissen verschiedenen Gehalts, von heimlichen Liebeshändeln, von ungetreuen Frauen und Ehemännern, von solchen, die anderen nachstellen und dabei selbst ins Verderben stürzen, von Beispielen ehelicher Treue, von Handlungen der Höflichkeit und des Edelmuths, von sinnreichen Einfällen und Aussprüchen, von Beispielen des Undanks, von merkwürdigen Schicksalswechseln und von ritterlichen Thaten handeln. Der Anschluß an die Komposition des „Decamerone" darf beinahe sklavisch genannt werden, und auch im Vortrag seiner Novellen versuchte es Giraldi wenigstens, dem großen Muster Boccaccio's zu folgen. „Giraldi's Sprache", urtheilt Marcus Landau („Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle", S. 118), „ist ziemlich einfach und rein toskanisch, nur in den Gesprächen ist sie oft sehr affektirt und gezwungen. Die eingeschalteten Kanzonen sind schwache Nachahmungen Petrarca's, von geringem poetischen Werth, und obwohl er sich über die Dichter lustig macht, welche ‚mit dem Tode leben, im Leben sterben, im Eise glühen, im Feuer frieren, schweigend schreien und schreiend schweigen', fällt er selbst oft genug in die Fehler der Uebertreibung und blühenden Unsinns." Bemerkenswerther noch ist der Einfluß der ihn umgebenden Wirklichkeit auf den Novellisten. Trotz aller seiner Vorsätze, moralisch zu erzählen, finden sich eine gute Zahl zwei- und eindeutiger Geschichten. Seinen Helden gibt er alle mögliche Seelengröße und Tugend, als wenn sie sämmtlich Prinzen des erlauchten Hauses Este wären, und dabei eine so brutale Kälte, Willkür und Rachsucht, wie sie die italienischen Gewaltherrscher und spanischen Statthalter am Ende des 15. Jahrhunderts besaßen. Vorsichtig genug verlegt er seine Greuelgeschichten meist in entfernte Länder und Zeiten, aber das persönliche, eigenwillige, harte, rachsüchtige und grausame Auftreten der Gestalten erinnert an das, was Giraldi, wenn er die Augen offen hatte, von seinen eigenen erlauchten Herrschern jeden Tag erwarten konnte. Unter seinen zahlreichen Geschichten sind einige für das, was in Italien als adlig und ritterlich, als nachahmens- und bewundernswerth zu gelten begann, höchst charakteristisch, so vor allen die Novelle „Filippo Sala und sein Herr" (Hekatommithi, 6. Dekade, Novelle 3). Die berühmtesten Novellen des Giraldi wurden diejenigen, die den englischen

Dramatikern am Ausgang des Jahrhunderts Stoffe gaben, vor allen die von Shakespeare benutzten: „Der Mohr von Venedig" (Hekatommithi, 3. Dekade, Novelle 7) und „Juriste und Epithia" („Maß für Maß"; Hekatommithi, 8. Dekade, Novelle 5) sowie die einem Drama von Beaumont und Fletcher zu Grunde liegende „Lidia" (Hekatommithi, 6. Dekade, Novelle 6). Als die wirklich schönste wird man dagegen „Die Wittwe von Fondi" (Hekatommithi, 9. Dekade, Novelle 3) betrachten müssen.

Unter den übrigen Novellisten lassen sich zwei Richtungen scharf unterscheiden. Während eine Anzahl von Erzählern lediglich noch ohne eigenen innern Antheil an dem dargestellten Leben für die Zwecke der Unterhaltung arbeitet und dabei schließlich fast kompilatorisch verfährt, dichten andere Novellen mit der bestimmtesten Absicht, die Gefühle, die sie über Welt und Menschen hegen, in künstlerischer Form auszusprechen. Zu den Novellisten der erstern Art gehört seit der Mitte des 16. Jahrhunderts Giovan Francesco Straparola aus Caravaggio, welcher, zu Venedig lebend, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts „Angenehme Nächte"[1] (Le piacevoli notti, Venedig 1550—54) herausgab. Bei Straparola mischen sich nahezu alle Elemente der damaligen Novellistik, er entlehnt von allen Seiten (frischt auch verbotene und verbrannte skandalöse Bücher, wie die lateinischen Novellen des Hieronymus Morlini, wieder auf), scheint in allen Sätteln gerecht und trifft ebenso den Ton der zeitgemäßen Rachenovelle mit spanischer Färbung und grausamem Ausgang, z. B. in den Novellen: „Das Mädchen im Schrein" und „Margherita Spolentina", wie den der harmlosesten Plauderei und vor allem den des Märchens, der Zauberer- und Feengeschichten, der Thierfabel. Wenn die spätere Benutzung der Einfälle und Stoffe über den innern und eigentlichen Werth eines Poeten entschiede, so müßte nach der Nachwirkung, die er gehabt, Straparola zu den hervorragendsten italienischen Poeten des Cinquecento gerechnet werden.

---

[1] Eine Anzahl Novellen Straparola's in deutscher Uebertragung in Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 4, S. 369 und Bd. 5, S. 1. „Die Märchen des Straparola". Deutsch von F. W. V. Schmidt (Berlin 1817).

Bedeutend oberflächlicher und noch mehr auf bloße Zerstreuungszwecke gerichtet erscheinen die Novellen des Celio Malespini, welcher gegen den Ausgang des Jahrhunderts in Venedig lebte und die große Zahl seiner Novellen hauptsächlich dadurch erreichte, daß er die altfranzösischen „Hundert Novellen" und andere frühere Erzähler einfach abschrieb, ohne von sich aus neue Züge oder eine neue Auffassung beizufügen.

Einen tiefern Eindruck hinterlassen einzelne Dichter der zweiten Gruppe. In ihnen treten Wirkungen der Lebenszustände Italiens zu Tage, welche sich von der Verflachung und Frivolität, die in weiten Kreisen, und also auch unter den Autoren, um sich griff, eigenthümlich unterscheiden. Dasselbe Leben, dieselbe tolle Welt, welche dem Aretiner und seinen Genossen köstlich und genußreich erschienen, erweckten in anderen ein Gefühl des Ekels und grimmiger Bitterkeit. Am stärksten spricht sich diese Stimmung in den wenigen Dichtungen des Giovanni Brevio aus Venedig aus, von dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Band „Gedichte und prosaische Schriften" (Rime e prose, Rom 1545) veröffentlicht wurde, in denen auch die Novelle „Belfagor" mit enthalten war, so daß sich daran eine Kontroverse über die Autorschaft Brevio's oder Machiavelli's oder das eventuelle Verhältnis beider zu einem lateinischen Manuskript knüpfte. Seine innerste Empfindung drückte der Dichter in den schneidig-kurzen Novellen [1] aus, welche er einer Abhandlung „Ueber die Erbärmlichkeit des menschlichen Lebens" beigab und in denen nach Halms Worten „die Nichtigkeit menschlicher Zustände, die geheimnisvolle Tücke des Zufalls, die dämonische Gewalt der Leidenschaft, die in einem unbewachten Augenblick wie Lawinensturz das Lebensglück ganzer Familien zu vernichten vermag, je wortkarger, um so eindringlicher und mit solcher Bitterkeit und Schärfe geschildert sind, daß es fast unmöglich scheint, in dem Gebiet der Novellenliteratur alter und neuer Zeit ein ihnen ebenbürtiges Seitenstück aufzuweisen". — Eine andere Art hoffnungsloser Düsterkeit und bitterer Verzweiflung spricht aus den Novellen des Scipione Bargagli, welcher in seinen „Unterhaltungen" (Trattenimenti, Venedig

[1] Deutsche Proben derselben im Aufsatz „Brevio's Novellen" von Fr. von Münch-Bellinghausen (Fr. Halm) im „Jahrbuch für romanische und englische Literatur" von Wolf, Ebert und Lemcke (6. Bd., S. 281).

1585) sich an Boccaccio anlehnend, aber aus der Fülle eigener trostlosen Erinnerungen und Anschauungen als Rahmen seiner Novellen die lebendigste Schilderung der Belagerung und des Elends seiner Vaterstadt Siena gibt, die nach verzweifelter Gegenwehr ihre alte republikanische Freiheit 1554 an den von den Spaniern unterstützten Cosimo von Medici verlor. — Ein letztes Aufflammen der alten und tief gehenden Abneigung der humanistisch Gebildeten gegen die Mönche und die entartete Geistlichkeit, verbunden mit dem Behagen an Skandal und Bosheit, dem die Italiener anheim fielen, finden wir in den Novellen von Bargagli's Landsmann Pietro Fortini, der 1562 zu Siena starb und einen Band Novellen hinterließ, welche beide bezeichnete Eigenschaften an den Tag legten.

---

8) Die florentinischen Dichter.

Es hatte zu den charakteristischen Unterscheidungszeichen der Literatur der Hochrenaissance gegenüber der Frührenaissance gehört, daß Florenz die gebietende und führende Stellung, die es zwei Jahrhunderte hindurch behauptet, verlor. Machiavelli ward für lange Zeit der letzte große Repräsentant florentinischen Geistes, sein Tod und der Untergang der florentinischen Republik (1530) fielen der Zeit nach beinahe zusammen. Die hervorragendsten Toskaner, die sonst ihren geistigen Mittelpunkt in der Arnostadt gehabt, waren jetzt über ganz Italien zerstreut. In Florenz traten mit der neu aufgerichteten Herrschaft der Medici, welche jetzt den eigenthümlichen Charakter verlor, den sie im 15. Jahrhundert gehabt, völlig neue und zum Theil so unerquickliche Zustände ein, daß sie ungünstig auf das reiche Kunst- und Literaturleben der Stadt zurückwirken mußten. Wenn selbst jetzt noch gewisse Talente sich über die allgemeine Stimmung erhoben, wenn der lebensfreudige und feine Naturalismus einzelner Florentiner dem schon stärker emporwachsenden Akademismus einen stillen, aber zähen Widerstand entgegensetzte, wenn mitten in der Verlotterung und der „göttlichen" Liederlichkeit, als deren Hauptrepräsentant sich Aretino feiern ließ, die an der Orgie theilnehmenden Florentiner eine Art Anmuth und Feinheit bewahrten, so sprach dies noch nachträglich für die Kraft und

geistige Klarheit, die dem florentinischen Wesen innegewohnt hatte. — Und so wenig das Florenz der fünfziger und sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts mit der Stadt Lorenzo's des Prächtigen noch verglichen werden durfte, so blieben doch auch die neuen Zustände vor denen anderer italienischen Städte und Staaten vortheilhaft ausgezeichnet. Verglichen mit dem Walten ihrer großen Ahnen im 15. Jahrhundert, war die Herrschaft der Herzöge Alexander und Cosimo von Florenz eine harte und grausame Tyrannis; verglichen mit dem Regiment der spanischen Statthalter in Neapel und Mailand oder dem straffen und argwöhnischen Polizeiregiment in Ferrara, hatte sie noch immer Vorzüge. Die Mediceer konnten und wollten die Traditionen ihres Hauses nicht ganz verleugnen: Schützlinge, Bundesgenossen Karls V. und Philipps II. von Spanien, hart bedrückt von ihren erhabenen Gönnern, waren sie gleichwohl der alten und echten italienischen Bildung nie völlig entfremdet, und dieselbe konnte daher in Florenz einzelne Nachblüten treiben, welche anderwärts sofort vernichtet worden wären. Nachdem man sich einmal in die veränderten Verhältnisse geschickt, entfaltete sich in Florenz auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein reges Geistesleben. Freilich verhielten sich die ersten hervorragendsten Schriftsteller des herzoglichen Florenz zu Lorenzo Magnifico, Polizian und Machiavelli wie Vasari zu Michelangelo, und die altflorentinische Naturfrische und Lebendigkeit zeigt zugleich ein verwüstetes und ein hektisches Antlitz; aber immer wirken die Schriftsteller, die noch ihre Herkunft von der ersterbenden Bildung der Hochrenaissance bezeugen, frischer und erfreulicher als jene, welche bald darauf dem Fanatismus der Gegenreformation oder dem korrekten und geistlosen Akademismus verfielen.

Der hervorragendste Dichter von Florenz in diesem Zeitraum, als ein Geistesverwandter Aretino's, der sich doch wieder durch ein paar gutflorentinische Eigenschaften von demselben unterschied, war Antonio Francesco Grazzini, unter dem Namen il Lasca (der Plötzfisch, die Barbe) in den Akademien „der Feuchten" (degli Umidi) und „von der Kleie" (della Crusca) gepriesen, an deren Gründung er hervorragenden Antheil hatte. Grazzini war 1503 zu Florenz geboren, blieb während des größern Theils seines Lebens in seiner Vaterstadt, wo er, mit sehr mäßigen Glücksgütern gesegnet, als hartnäckiger Hagestolz und Weiberfeind (eine Eigenschaft, die sich freilich nicht aus seinen

Dichtungen errathen läßt) eine gewisse Unabhängigkeit zu bewahren wußte und in hohem Alter im Jahr 1583 starb. Grazzini, obschon gut unterrichtet und sehr belesen, besaß im Sinn der Zeit keine gelehrte Bildung, womit wohl ausgedrückt werden sollte, daß er die Meinungen der modischen Pedanten über die segensreiche Abkehr von aller lebendigen Wirklichkeit und über die sklavische Nachahmung des Aeußerlichen der Antike nicht theilte, und hatte infolge dessen viele Kämpfe zu bestehen. Er zählte zu den Gründern der Florentiner Akademie „der Feuchten" und schloß sich, nachdem er sich mit dieser überworfen hatte, erst gegen das Ende seines Lebens wieder an eine Akademie, die neubegründete „Crusca", an. Er verweigerte, einen neuen Namen anzunehmen, weil bei der Zubereitung der Plötzfisch doch „mit Mehl" bestreut werde. Grazzini's Verhängnis wollte es, daß er in dem Krieg gegen die hochfeierlichen Künstler aus der Schule des Trissino, gegen die petrarchistischen Sonettfeiler sich zum Vorkämpfer der leichtfertigsten und flachsten Burlesken und Schauspiele aufwerfen mußte. Er selbst versuchte sich in zahlreichen Gedichten im Stil Berni's und sammelte 1548 und 1551 die ersten Anthologien der italienischen satirischen Poesie, durch welche eine Reihe der ergötzlichsten, freilich auch der lascivsten und gemüthsleersten Dichtungen der Renaissancezeit erhalten wurde. Er trat ferner als Herausgeber und Erhalter der humoristischen Sonette Burchiello's und der Karnevalslieder Lorenzo's von Medici auf. In seinen eigenen kleineren Dichtungen ist ein wesentlich neues Element nicht zu finden; wohlthuend wirkt das feine Sprachgefühl, welches der Poet sich aus dem Studium seiner speciellen Landsleute angeeignet. Grazzini's Hauptruf gründete sich auf seine Komödien, die er direkt für das neubegründete florentinische Theater schrieb, und welche mit außerordentlichem Beifall gegeben wurden. Die Anschauungen des Dichters drängten ihn auch hier in die Bahn, welche Aretino eingeschlagen hatte: die literarische Komödie so viel wie möglich an die improvisirte Kunstkomödie anzuschließen, die Typen der letztern zu individualisiren und möglichst unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen. Im Vorspiel zu seiner „Hexe", in welchem er eine seiner vielen Fehden gegen die Regelpoeten mit vielem Geschick führt, sagt er ausdrücklich: „Aristoteles und Horaz haben ihre Zeit gehabt. Die Unserigen sind aus einem andern Faden gedreht. Wir haben andere Sitten, eine andere Religion, eine andere

Lebensweise. Unsere Komödie muß daher auch anders beschaffen sein. In Florenz lebt man nicht, wie man einst in Athen und Rom lebte. Bei uns gibt es keine Sklaven; Adoptivkinder sind bei uns nicht gang und gäbe; bei uns verkaufen die Kuppler keine Mädchen; auch greifen die Soldaten bei Plünderungen keine Kinder aus der Wiege und erziehen sie als ihre Kinder und statten sie aus". Mit all dieser klaren Einsicht und trotz seines entschiedensten Bestrebens, sich von den überlieferten Motiven und Charakteren der gelehrten Komödie zu trennen, erlag Grazzini doch dem geheimen Einfluß ihrer Tradition. Nur in einigen seiner Lustspiele gibt er wirklich florentinisches Leben, vor allem in: „Die Eifersucht" (La gelosia; erster Druck, Florenz 1551), „Die Hexe" (La strega) und „Die Grille" (L'arzigogolo); seine anderen in den „Sechs Komödien in Prosa" (Commedie sei in prosa, Venedig 1582) gesammelten dramatischen Dichtungen machen klar, daß neben der nachwirkenden Gewöhnung an die antikisirende Komödie die pikante Zweideutigkeit der Findlings- und der verliebten Alten-Situationen eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübten. Der freie, lebendige, in den besten Lustspielen selbst anmuthige Dialog des Grazzini ward mit Recht als ein Hauptverdienst derselben geschätzt.

Bezeichnend für die inzwischen eingetretene Umstimmung der Zeiten aber war es, daß der Dichter sein bestes in Nachahmung Boccaccio's gedichtetes Werk, die Novellensammlung „Die drei Abendmahlzeiten" (Le tre cene; erster Druck der Cena prima e seconda, Paris 1756; neueste Ausgabe von Fanfani, Florenz 1857), wohl vollenden, aber nicht zum Druck bringen konnte. Die Sammlung scheint handschriftlich in Florenz verbreitet gewesen zu sein und gehört jedenfalls zu den besten aus Boccaccio's Anregung hervorgegangenen Büchern, ihre Einkleidung wie ihre Novellen schildern treu und anschaulich florentinisches Leben und Treiben um die Mitte des 16. Jahrhunderts, ein guter Humor würzt die besten der gut erzählten Geschichten. Als Veranlassung derselben wird berichtet, daß im Karneval eines Jahrs zwischen 1540 und 1550 im Haus einer liebenswürdigen jungen Wittwe und ihres edlen Bruders in Florenz sich zufällig vier junge Männer und vier junge Damen beim Besuch zusammenfinden. Ein ungewöhnlich starker Schneefall, bei dem sich die Gesellschaft in graziöser Weise mit dem seltenen

Vergnügen des Schneeballenwerfens unterhält, zwingt die sämmtlichen Besucher, zum Abendessen zu bleiben; man erzählt bei diesem, auf Vorschlag der Wirtin, reihum selbsterfundene Geschichten und hat sich schließlich so gut belustigt, daß beschlossen wird, diese Unterhaltung während des Karnevals noch zweimal zu erneuern. Nach Verabredung der Gesellschaft werden zuerst kurze, dann längere, zuletzt die längsten Geschichten vorgetragen. Unter den letzteren befindet sich jener „Scherz des Lorenzo Magnifico von Medici", von welchem man meint, daß er das Hindernis für den Druck dieser Novellen geworden sei. Mit ebensoviel Recht läßt sich muthmaßen, daß der ganze freie, heitere Ton der gesammten Novellen der argwöhnischen Geistescensur und daß die Frivolitäten, an denen es nicht fehlt, der neu aufkommenden äußern Ernsthaftigkeit entschiedenen Anstoß gaben.

Neben Grazzini wirkten eine Reihe verwandter Poetennaturen, die sich besonders angelegen sein ließen, das florentinische Theater neben dem venetianischen zu Ehren zu bringen. Francesco d'Ambra, der um die Mitte des Jahrhunderts Konsul der florentinischen Akademie war, in der er durch seine Vorträge glänzte, und 1558 (zu Rom) starb, schrieb noch vor Grazzini die Komödien: „Der Diebstahl" (Il furto; erster Druck, Florenz 1564), „Die drei Bernharde" (I Bernardi, ebendas. 1564) und „Die Kiste" (La cofanaria, ebendas. 1566), von denen besonders die beiden ersten wegen ihrer in der That außerordentlichen Lebendigkeit, ihrer spannenden Verwickelung bei völliger Klarheit der Durchführung von den Zeitgenossen als wahre Wunderwerke gepriesen wurden. Freilich aber treten in d'Ambra's Komödien die traurigen Diebstahls- und Fälschungsmotive, welche so viele spätere Lustspiele entstellten und verdarben, zuerst in ein souveränes Recht. Die immer stärkere Verkürzung der Maßstäbe, welche man an den Helden legt, gehört wesentlich zur Signatur dieser Zeiten: kein einziger dieser Lustspielliebhaber entspricht mehr dem Ideal des Cortigiano, welches vor wenigen Jahrzehnten selbst die komische Dichtung noch erfüllt und geadelt hatte. — In den Werken des geistvollen und „gelehrten" (gelegentlich aus dem Lateinischen übersetzenden) Schuhmachers Giovanni Battista Gelli, des „Hans Sachs von Florenz", haben wir weniger Zeichen des Sittenverfalls als der wachsenden Geschmacksunsicherheit vor uns. Wenn einer berufen gewesen wäre, unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen,

so war es der 1498 geborne, 1562 gestorbene Schuhmacher, aus dem sich inzwischen zuletzt ein förmlicher Akademiker entfaltete, welcher über Dante's „Göttliche Komödie" öffentliche Vorträge hielt und ein Jahrgehalt des Herzogs Cosimo dafür bezog. In seinen prächtigen Dialogen: „Vom Böttcher Giusti" (La pricci del bottajo Giusti, Florenz 1546) und „Circe" hatte Gelli wahrhaft gesunden Humor entwickelt, obschon auch hier die Sucht, durch seine Gelahrtheit zu glänzen, die frische Lebendigkeit der Ausführung verkümmert. Seine beiden Komödien hingegen: „Das Körbchen" (La sporta, Florenz 1543) und „Der Irrthum" (Lo errore, ebendas. 1556) zeigen, wie der Ehrgeiz, mit der antiken Komödie zu wetteifern, den wackern Schuster stärker beseelte als der Wunsch, seine Lebenseindrücke und Beobachtungen in dramatischer Form zu verwerthen. Da das am grünen Holz eines mitten im Leben stehenden Poeten geschah, durfte sich niemand wundern, daß die Thatsache am dürren Holz abstrakter Nachahmer unablässig wiederkehrte. Am letzten Verfall der italienischen Renaissance-Literatur sollte in letzter Instanz der Pedantismus beinahe einen so reichlichen Antheil haben als die Verdorbenheit der Empfindungen und Lebensanschauungen, welche eine so große Anzahl trefflicher Talente zersetzte und aller bleibenden Wirkungen beraubte.

Vierunddreißigstes Kapitel.

Reformatorische Regungen in der italienischen Dichtung.

In denselben Jahrzehnten, in denen sich der eben geschilderte Auflösungsproceß der italienischen Renaissancekultur wenigstens in der Poesie mit unaufhaltsamer Schnelligkeit vollzog, und mitten zwischen den charakterisirten Erscheinungen der burlesken, lasciven, ja bis zur äußersten Roheit und Ruchlosigkeit herabgekommenen Literatur tauchen die ersten Anzeichen eines geistigen Umschwungs empor. Nicht daß Peter der Aretiner und Teofilo Folengo religiöse Gedichte und Andachtsbücher zu verfassen begannen, oder daß Bandello die reuigen Sünder fortgesetzt in den Beichtstuhl verweist, darf in erster Linie zu diesen Zeichen gerechnet werden. Solche Thatsachen belegen höchstens, daß eine straffere kirchliche Autorität, ein verändertes Regiment bereits vor der Mitte des Jahrhunderts so weit zur Geltung gekommen war, um auch diese Männer zu einer Huldigung der neuen Grundsätze zu zwingen. Von höherem Werth und tieferer Nachwirkung war jene wahrhafte Einkehr in sich selbst, jene Verinnerlichung und ernste Weltanschauung, die im Gegensatz zu der ungeheuren Zerüttung der italienischen Zustände, der allgemeinen Entsittlichung und Verhärtung bei einer Reihe von bedeutenden Naturen hervortraten. Es waren Lebensüberzeugungen und Stimmungen, die niemals so völlig aus Italien verschwunden gewesen, als es wohl den Anschein gehabt hatte, die in den Tagen Savonarola's eine fortreißende Gewalt ausübten und dann im Stillen weiterlebten; es waren Empfindungen und Einsichten, welche sich von den herrschenden unterschieden. Bestimmte und unabweisbare Einflüsse der deutschen, der schweizerischen Reformation, die über die Alpen herüberdrangen, gesellten sich dem hinzu, was auf italienischem Boden von selbst gedieh. Mit der Zeit kamen diese Anschauungen und Gefühle allerorts, in der Kirche, in der Lite=

ratur, in der gesammten Geisteswelt Italiens, zu Worte. Am augenfälligsten ward ihre Existenz seit dem Tode Papst Clemens' VII. in den Kreisen, welche den päpstlichen Hof umgaben. Eine bestimmte Gruppe von Kirchenfürsten und ernsten Gelehrten, an deren Spitze man die Kardinäle Contarini und Reginald Pole erblickte, trat seit den dreißiger Jahren in Verbindung mit zahlreichen gleich und ähnlich gesinnten Naturen. Sie erstrebten die Erneuerung der Kirche von innen heraus, sie kämpften beharrlich für eine weitgehende Reform der italienischen Kultur, in die sie ebenso alle echte Schönheit und wahre Freiheit der vergangenen Jahrzehnte hinüber zu retten hofften, wie sie an der Versöhnung mit den deutschen Protestanten, an der künftigen Einheit der Christenheit nicht verzweifelten. Man mag angesichts des Verlaufs der Dinge ihre Träume und Erwartungen phantastisch schelten und geneigt sein, in dem erwachten reformatorischen Geist und Drang nur die Vorboten zu der Geistesdespotie und den starren Autoritätsdogmen der nachmaligen Gegenreformation zu erblicken. Wie die Dinge thatsächlich verliefen, kamen allerdings alle Bestrebungen der dreißiger und vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts schließlich der kirchlichen Restauration zu gute, die am Ausgang der vierziger Jahre begann und im Tridentinischen Koncil und der Begründung der Gesellschaft Jesu gipfelte. Aber es hatte doch ein tiefgehender Unterschied zwischen jener ersten Gruppe von reformeifrigen ernsten Naturen und den strengen Fanatikern stattgefunden, die nach ihnen in Rom, im ganzen Machtbereich der alten Kirche zur Herrschaft gediehen und mit den Auswüchsen der Renaissance die ganze Bildung derselben zu gleicher Zeit vernichteten. Die Ursache, daß fast alle jene Männer, die dem erstern Kreis angehört hatten, in späterer Zeit von der Autoritätspartei angeklagt, auf eine oder die andere Weise verfolgt und wenigstens eingeschüchtert wurden, spricht am besten für den Gegensatz, der hier obwaltete. Es kommt eben alles darauf an, ob man die Anschauungen, welche seit 1520 zuerst hervortraten und immer wachsend einen Einfluß gewannen, der bis zu den verunglückten Einigungsversuchen Contarini's mit den deutschen Protestanten auf dem Regensburger Reichstag von 1541 währte, als selbständige betrachtet oder nicht. Jedenfalls waren diejenigen literarischen Talente und poetischen Naturen, die aus eigener Seele, aus freiem innern Antrieb einen höhern Ernst des Daseins und seiner poetischen

Darlegung wieder gewonnen hatten, den Reformen der ersten Generation innerlich verwandter als den nachmals herrschenden Fanatikern der Gegenreformation. Mochten sich einzelne von ihnen auch den äußeren Forderungen der letztern unterwerfen: das Charakteristische ihrer Entwickelung und ihrer Erscheinung blieb, daß sie diese Forderungen nicht abgewartet, ohne Zwang ein tieferes Innenleben und eine Reinheit gewonnen hatten, von welcher ihre poetischen Zeitgenossen nichts wußten. Die wenigen Talente dieser Richtung unterscheiden sich in ihren Schöpfungen scharf von der herrschenden Literatur, nicht gleich bestimmt und scharf, aber doch genügend, um ihnen einen andern Platz anzuweisen, von den unter der Herrschaft der Gegenreformation, der neugewonnenen kirchlichen Devotion auftretenden Dichtern.

Alle Poeten, in denen die geschilderte Richtung verkörpert erscheint, überragt Michelangelo Buonarroti (1475—1563), der große Florentiner, dessen langes, wechselvolles, arbeits- und ruhmreiches Leben mit seinen tausend interessanten Einzelheiten der Kunstgeschichte angehört und in ihr nicht leicht zu ausführlich dargestellt werden kann. Die Dichtungen Michelangelo's vergegenwärtigen uns mit wenigen Ausnahmen die letzte Lebensperiode des großen Künstlers, in der er nach der leidenschaftlichen Theilnahme am letzten vergeblichen Freiheitskampf seiner Vaterstadt Florenz in Rom das Juliusdenkmal vollendete, das „Weltgericht" in der Sistina schuf und die Kuppel von St. Peter wölbte. In dieser Zeit entstanden die meisten Sonette, Madrigale und sonstigen Gedichte Michelangelo's. Daß er zu den bedeutendsten italienischen Dichtern seines Jahrhunderts gezählt habe, wurde unmittelbar nach dem ersten Bekanntwerden einzelner seiner Gedichte in Vasari's „Leben der Maler ꝛc." und namentlich seit der ersten Sammlung seiner „Gedichte" (Rime; erster Druck, Florenz 1623; vollständige neueste Ausgabe, mit Zugrundelegung der Handschriften, von Cesare Guasti, ebendas. 1863)[1] empfunden und konnte, je

[1] Deutsche Uebertragung der Gedichte Michelangelo's in älterer Fassung von G. Regis (Berlin 1842), nach der Guasti'schen Ausgabe von Hermann Harrys (Hannover 1868) und von Sophie Hasenclever (Leipzig 1875). Einzelne Sonette auch in Hermann Grimms „Michelangelo".

mehr man den eigenthümlichen Geist der vollendeten wie der fragmentarischen Gedichte mit der Durchschnittslyrik des 16. Jahrhunderts in Vergleich zog, nur immer gewisser und unumstößlicher werden. Unter allen Dichtern, die mit ihrer Hauptthätigkeit anderen Geistesgebieten und nur zu einem Theil der Geschichte der Literatur angehören, nimmt Michelangelo vielleicht den höchsten Rang ein. Zwar ist es, verglichen mit den Kränzen, die den großen Florentiner als Bildhauer, Maler und Baumeister zieren, ein verhältnismäßig bescheidener Dichterlorbeer, der zum Ueberfluß auf Michelangelo's Haupt gedrückt ist; aber ein tiefer Antheil ist seinen Gedichten von Haus aus gewiß, und über den Werth biographischer Zeugnisse hinaus entbehren sie des specifisch poetischen Verdienstes nicht. Dies ist die Empfindung gegenüber der unvollkommenen Gestalt gewesen, in welcher die poetischen Lebensäußerungen des großen Künstlers ein paar Jahrhunderte lang überliefert wurden, und diese Empfindung konnte durch die endliche Publikation der Michelangelo'schen Gedichte in ihrer ursprünglichen Gestalt natürlich nur verstärkt werden. Es sind biographische Bruchstücke, Bekenntnisse aus dem Leben und dem innersten Wesen des großen Künstlers, und doch fehlt wenig, daß sie, gleich Shakespeare's Sonetten, den Laien in ein Labyrinth widersprechender Eindrücke führen. Auf der einen Seite eine leidenschaftlich bewegte Natur, gewöhnt, sich ihren Regungen frei zu überlassen, auf der andern eine merkwürdige, beinahe starre Kraft der Resignation; auf der einen Seite das stolzeste Selbstbewußtsein, das der Florentiner mit seinem geistesverwandten Landsmann Dante gemeinsam hat, und auf der andern eine Demuth, welche die ungeheure Arbeit eines reichen Künstlerdaseins beinahe für verloren, für ein Nichts erklärt und der mönchischen Reue, die beste Zeit zum Schaffen, statt zum Gebet verwendet zu haben, verzweifelt nahe rückt! Hält der Leser nicht genau im Auge, daß nur eine sehr kleine Anzahl der Gedichte Michelangelo's aus der Jugend und den ersten Mannestagen des Dichters stammt und die größere Zahl der poetischen Ergüsse dem Alter des Michelangelo angehört; schärft er nicht seinen Blick für den Zusammenhang noch so persönlicher Dichtungen mit gewissen Zeitstimmungen und mit gewissen Hängen und Richtungen der italienischen Literatur im allgemeinen — so überkommt ihn leicht ein verwirrendes Mißgefühl. Meist hat man nur die

religiösen Zeitstimmungen beachtet, die sich in Michelangelo's Gedichten in so eigenthümlich starker Weise offenbaren, und hat das reformatorische Element, das in denselben unzweifelhaft zu Tage tritt, nach seiner historischen Bedeutung gewürdigt. Außerdem trat das Verhältnis Michelangelo's zur geistesverwandten Vittoria Colonna hervor; auch jene politischen Gesinnungen des unbeugsamen florentinischen Republikaners, aus denen manche sonst dunkle Stellen der Gedichte Michelangelo's völlig klar werden. Vor allem darf die eigenthümliche Mischung von dämonischer, fortreißender Leidenschaftlichkeit mit klarer, scharfer Bewußtheit, ja Kälte in Michelangelos's gesammtem Wesen — eine Leidenschaftlichkeit, die ihn treibt, jede auch nur momentane Empfindung, jede Vorstellung, die ihn überkommt, aufs Aeußerste zu steigern, eine Kälte, die ihn wiederum schweigen läßt, wo er sprechen sollte, nicht vergessen werden. Daneben ist es eine Thatsache von entscheidender Wichtigkeit, daß jener Einfluß, den die akademische Richtung der italienischen Literatur ausübte, selbst auf einen so geistesmächtigen und trotzig selbständigen Poeten wie Michelangelo einwirkte. Es ist kein Widerspruch, zugleich von der hoch gesteigerten momentanen Erregbarkeit und äußersten Leidenschaftlichkeit Michelangelo's zu sprechen und anderseits akademische Elemente in seiner Poesie wahrzunehmen. Michelangelo's Gedichte sind allerdings Bekenntnisse, sind subjektive Ergüsse, werthvolle Beiträge zur Geschichte des gewaltigen Mannes, Beiträge zur Charakteristik der Zeit. Niemand aber hat das rechte Maß für den Werth dieser Bekenntnisse und Stimmungen, für ihr Verhältnis zu einander und in Michelangelo's Gesammtleben, der entweder das Totalbild des starken, zum Gewaltsamen, Aeußersten neigenden Künstlers aus dem Auge verliert, oder der anderseits vergißt, daß eben damals ein konventioneller akademischer Zug jedem italienischen Dichter von ernster Richtung mit seinen Formen überliefert wird. So werden einerseits reuig zerknirschte Sonette, in denen der Künstler-Dichter drauf und dran scheint, seine eigene wie alle Kunst zu verfluchen, ebenso erklärlich wie anderseits die poetischen Komplimente an Giorgio Vasari und ähnliche Sonette. Zwischen diesen beiden Endpunkten der Michelangelo'schen Poesie aber entfaltet sich dann das starke, reiche und eigenthümlich rastlose Leben, welches der Künstler in Rhythmus und Reim gezwungen hat. Viele der Gedichte, namentlich der Sonette, gehören auch im Fluß der Sprache, in der Schönheit der

Form zu den schönsten der italienischen Lyrik; bei manchen anderen empfindet man, daß der große Künstler, gewohnt, mit seinem Meißel dem spröden Stein jedes Gebilde seiner Phantasie abzuzwingen, gelegentlich auch die Sprache wie spröden Marmor behandelt und die Kraft seines Schlags an ihr erprobt. Es sind oft die originellsten Momente seiner Gedichte, wenn ihm für ein Bild, eine Vorstellung, eine Wallung seiner Leidenschaft die Sprache, die gegebene Form, nicht sofort gehorchen will.

Immer und überall ist in den Gedichten Michelangelo's, die wir als den eigentlichen Ausdruck seines Innern, als Enthüllung seiner Seele betrachten müssen, eine Stimmung der Trauer und Resignation überwiegend. Selbst wo sein Selbstgefühl am stolzesten aufflammt, seine Leidenschaft den stärksten Ausdruck sucht, erscheint ihm das Leben nicht leicht und die Zukunft selten hell. Alle Heftigkeit seiner momentanen Empfindungen bei Seite gesetzt, ergibt der Vergleich der Grundstimmung seiner Dichtungen mit seinen Briefen und dem, was seine zeitgenössischen Biographen über ihn innerhalb des letzten Vierteljahrhunderts seines langen Lebens mittheilen, daß der Grundton der Gedichte auch der Grundton seines Wesens war. Mannigfache Umstände hatten zusammengewirkt, den gewaltigen Künstler mehr und mehr zu vereinsamen. Der ungeheure Widerspruch zwischen den Forderungen einer dämonischen, nach dem Höchsten ringenden und sich nie genügenden Künstlerkraft und dem gemeinen Weltlauf in künstlerischen Dingen war von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gewachsen. Michelangelo stand ruhmgekrönt, mit scheuer Ehrfurcht betrachtet — neben Tizian der letzte Ueberlebende des erlauchten Künstlergeschlechts der Hochrenaissance —, mußte aber fühlen, daß, je mehr er gepriesen, er um so weniger verstanden wurde. Der Untergang der altflorentinischen Freiheit, für die er umsonst Gut und Blut eingesetzt, warf einen Schatten über sein Alter. Er verbannte sich selbst, um die Medici nicht unmittelbar gebieten zu sehen. Die Zustände Italiens unter der spanischen Fremdherrschaft preßten ihm das Herz, und er war trotz einiger Hoffnungsanwandlungen, daß die florentinische Freiheit durch französische Hülfe wieder aufgerichtet werden könne, im ganzen von der unüberwindlichen Gewalt der Lage überzeugt. Und wenn alle diese Momente nicht hingereicht hätten, den alternden Meister düsterer und herber zu stimmen, so trat das eigenthümliche Verhältnis zu Vittoria

Colonna hinzu, dem wir den höchsten Aufschwung seines poetischen Talents verdanken, das eine tiefe Bedeutung im innern Leben Michelangelo's hat, und von dem wir doch sagen müssen, daß es ihm unsägliches Leid und Weh gebracht und der Resignation, welche schon sein Leben beherrschte, ein gutes Theil hinzugefügt hat.

Auch bei der Lektüre der an Vittoria Colonna gerichteten Sonette will es uns mehr als einmal an die Schranken gemahnen, innerhalb deren wir die Gedichte des Künstlers als unmittelbare Bekenntnisse und wichtige Blätter seiner Biographie betrachten können. Einzelne Schilderungen der äußern Schönheit Vittoria's, welche zur Zeit ihrer Begegnung mit Buonarroti doch eben nur eine schöne Matrone gewesen sein kann, erinnern an die akademisch-konventionellen Liebessonette der Petrarchisten. Einzelne Verzweiflungsausbrüche (zu denen selbstredend weder die erschütternden Klagen nach dem Tode der Freundin, noch die elegischen Sonette zu rechnen sind, in denen der Dichter die Unüberschreitbarkeit der Kluft zwischen seinen Träumen und Wünschen und der Wirklichkeit darlegt!) rücken wiederum die Eigenthümlichkeit Michelangelo's vor Augen, nach der er im gegebenen Moment seine Empfindung zum Aeußersten steigert. Durchgehend aber herrscht die aus der tiefsten Seele des Dichters, aus dem unmittelbarsten Erlebnis quellende Stimmung eines so wahren als leidenschaftlichen Antheils an der Persönlichkeit der Marchesa von Pescara. Es scheint kein Zweifel, daß, obschon der Künstler nahezu 60, die gefeierte Vittoria 50 Jahre alt war, eine Art jugendlichen Feuers in dem alternden Mann aufloderte, und daß von der weltgepriesenen Schönheit der edlen Wittwe ein Abendschimmer vorhanden gewesen sein muß, der den Rückschluß auf den vollen Tag erlaubte und den schönheitsdurstigen Sinn des Künstlers erquickte. Um die Zeit, wo sich Vittoria und der große Florentiner in Rom begegneten, war für beide der Gedanke an einen neuen Liebesbund ausgeschlossen, wohl aber eine in ihrer Art einzige Freundschaft möglich. Der Geist der dichterischen Freundin, der Seelenadel ihrer gesammten Anschauungen fesselten ihn je länger, um so stärker. Er fand sein bestes Glück im Verkehr mit ihr — nur daß dieses beste Glück das tiefe Weh über den Widerspruch des Lebens nicht ausschloß, der ihm diese Frau so spät und viel zu spät in den Weg führte! — Vittoria Colonna hat an der religiösen Richtung, welche Michelangelo's Dichtung in den



vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts nahm, entschiedenen Antheil gehabt. Gleichwohl ist auch hier nicht zu vergessen, daß eine Neigung zur Askese aus jenen Jugendtagen, in denen er ein Anhänger Savonarola's gewesen, bei dem Künstler zurückgeblieben war. Vasari und andere Zeitgenossen bezeugen ausdrücklich, daß Michelangelo seine ungeschwächte Verehrung für Fra Girolamo nicht nur durch sein Leben festhielt, sondern auch offen bekannte. Wie aber Michelangelo unerschrocken unter Leo X. und Clemens VII. sein Einverständnis mit dem als Ketzer verbrannten Prior von San Marco bekannte, so änderte er jedenfalls auch nach dem bedenklichen Umschwung, der nach dem Jahr 1547 eintrat, seine reformatorischen Gesinnungen und Neigungen nicht und blieb standhafter als seine Freundin Vittoria Colonna. Unterscheidet man eine wirklich reformatorische, d. h. innerlich religiöse, und eine restaurirende, vor allem auf die Herstellung der kirchlichen Autorität wirkende Richtung in der italienischen Poesie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, so ist es kein Zweifel, daß Michelangelo lediglich der erstern angehört. Von innerlicher Einkehr, von selbstempfundener Reue und Buße, vom tiefsten Bedürfnis, sich mit Gott auszusöhnen, zum Quell der Wahrheit zu dringen, Andacht zu empfinden und nicht Lippendienst zu treiben, sind seine Dichtungen erfüllt — von Devotion, von Hingebung an die Kirche und ihre Leiter ist nirgends die Rede. Sicherlich hat sich Michelangelo auch vor der siegenden fanatischen Autoritätsrichtung nicht gebeugt, wie es selbst Vittoria Colonna that. Und mit tiefstem Schmerz mag er es empfunden haben, daß die Hoffnung auf siegende Erneuerung der wahren Kirche, die er mit den edelsten Italienern gehegt, in der wilden Verfolgung unterging, welche seit Paul IV. über Protestanten und Häretiker und alle der neurestaurirten kirchlichen Autorität Widerstrebenden hereinbrach.

Auch Michelangelo's Freundin, Vittoria Colonna, Marchesa Pescara, die gefeiertste Dichterin Italiens nicht nur in ihrer eigenen Zeit, sondern auch in den folgenden Jahrhunderten, gehörte zu den seltenen Naturen, die, obschon voll in der Bildung der Hochrenaissance stehend, in sich die Kraft zu einer reinen und edlen Auffassung des Daseins gewannen und die Sehnsucht nach einem unerschütterlichen Grund aller Anschauung und Empfindung nährten. Vittoria gehörte dem großen römischen Adelshaus der Colonna an und war auf dem Schloß Marino

am Albanergebirge 1490 als die Tochter jenes Fabrizio Colonna geboren, welcher in den Kämpfen, die Mittel- und Süditalien zu Anfang des 16. Jahrhunderts erschütterten, zuerst auf Seiten der französischen Partei gestanden hatte, dann zur „aragonischen" übergetreten war. In vertrauter Beziehung zu Alfonso d'Avalos, der Hauptstütze der spanischen Herrschaft in Neapel, verlobte Fabrizio seine Tochter Vittoria in ihrem vierten Lebensjahr mit Francesco Ferrante d'Avalos, dem gleichalterigen Knaben Alfonso's, und stellte sie gleichsam als Geisel seiner Treue. Während ihrer Jugendjahre scheint sie zumeist der Obhut ihrer Mutter Agnes aus dem Haus Montefeltro anvertraut gewesen zu sein, empfing den vorzüglichsten Unterricht, erwarb nach der Sitte der Zeit auch eine klassische Bildung, d. h. die Kenntnis der lateinischen Sprache und Literatur. Die frühe Verlobung, auf viele andere Naturen von verhängnisvollem Einfluß, übte auf Vittoria Colonna den glücklichen, ihre Phantasie mit dem Bilde des durch große Vorzüge ausgezeichneten jungen Edelmanns zu erfüllen, dem sie einst angehören sollte. Als sie mit demselben am 27. December 1509 zum Altar trat, konnte man, trotz der politischen Tendenzen dieses Bundes zweier aristokratischen Familien, sagen, daß der Marchese von Pescara und seine strahlend schöne Braut eine Liebesehe schlossen. Als solche bewährte sie sich in dem nachfolgenden Leben des vielgefeierten jungen Paars. Marchese Pescara und seine Gemahlin lebten theils in Neapel, theils auf der Villa Piete alba bei Neapel, theils auf der Insel Ischia, wo die Tante Pescara's, die Herzogin von Francavilla, Hof hielt. Gemeinsame Bildung verband die Gatten noch inniger, an den Kunst- und Literaturbestrebungen der glänzendsten Jahrzehnte der Hochrenaissance nahmen sie lebendigen Antheil, ein Kreis befreundeter Poeten und Humanisten sammelte sich neben den hervorragenden Kriegern und Staatsmännern Neapels in Pescara's und Vittoria's Haus: Musofilo, der Lehrer des Marchese, Giovio, dann Cavitro, der Hofpoet König Ferdinands, Sanazzaro und von Salerno her Bernardo Tasso, der Vater des Torquato. In diesem Kreis faßte die junge Frau auch den Muth, ihr unzweifelhaftes poetisches Talent in eigenen Versuchen zu üben, obschon sicher die weitaus größte Zahl ihrer Gedichte erst späteren Jahren angehört. Seit 1510 begann die soldatische Laufbahn Pescara's. An allen Kämpfen betheiligt,

die durch den Streit der Kronen von Aragon (nachmals von Spanien) und Frankreich um die Hegemonie in Italien seit der „heiligen Liga" Papst Julius' II. stattfanden, stieg Pescara rasch zu den höchsten Befehlshaberwürden und erwarb in wenigen Feldzügen den Ruf, einer der besten Feldherren auf spanischer Seite zu sein. Die daheim bleibende Vittoria folgte mit innerem Antheil und bangen Liebessorgen dieser Ruhmesbahn ihres Gemahls; in ihren spätesten Gedichten erinnert sie sich noch einzelner besonders bangen und seligen Momente aus diesen Jahren. Pescara kehrte mehr als einmal verwundet aus dem Feld zurück — war monatelang von ihr entfernt; dafür empfand sie das Glück der Wiedervereinigung um so höher und wiegte sich in dem Stolz, die Gattin des Allbewunderten zu sein. Meist lebte Vittoria auf Ischia, doch kam sie auch öfters und auf längere Zeit nach Rom, wo sie sowohl im Kreis ihrer Verwandten als in den Künstler- und Poetenkreisen jederzeit hochwillkommen geheißen wurde. Einen jähen Umschlag ihrer glücklichen und weitbeneideten Verhältnisse brachte für Vittoria das Jahr 1525. Am 24. Februar wurde die Schlacht bei Pavia geschlagen: Pescara hatte entscheidenden Antheil am Sieg der kaiserlichen Truppen genommen, und sein Name klang stolzer als je über ganz Italien. Aber er war verwundet worden und hatte in den nächstfolgenden Wochen und Monaten, obschon er jetzt als Obergeneral an der Spitze des kaiserlichen Heers stand, verschiedene Kränkungen und Zurücksetzungen erfahren. Darauf wurde jener Plan des Girolamo Morone gebaut, mit Hülfe des Helden und einer italienischen Liga, zu der Venedig, Florenz, der Papst bereit waren, eine italienische Nationalerhebung, eine allgemeine Vertreibung der Spanier aus Italien zu bewirken, Pescara aber durch das Angebot der Königskrone von Neapel zu gewinnen. In dem Marchese war der Spanier mächtiger als der Italiener, seine Vasallen- und Soldatentreue stand ihm höher als eine Krone und das Geschick Italiens. Er enthüllte und vereitelte Morone's „hochherzigen" Verrath und erntete ungemessenen Beifall der kaiserlich Gesinnten und den schwerer wiegenden jener wenigen edlen Naturen im damaligen Italien, die begriffen hatten, daß kein noch so hoher Zweck niedrige Mittel heiligen könne. Kein Zweifel, daß seine Gemahlin zu diesen Naturen gehörte und seiner Entscheidung von Herzen Beifall zollte. Unmittelbar darauf begannen ernste Sorgen:

Pescara litt an den Folgen seiner Wunden von Pavia, Vittoria erfuhr, daß es schlimm und schlimmer um seine Gesundheit stehe, wollte zu ihm eilen und erhielt schon auf dem Weg die Unheilskunde, daß ihr geliebter Held am 25. November 1525 aus dem Leben geschieden sei. Der Schlag war für die Dichterin beinahe tödtlich; sie überließ sich den heftigsten Schmerzensausbrüchen und dachte daran, der Welt völlig zu entsagen. Papst Clemens VII. fand es nöthig, als sich Vittoria Colonna in das Kloster San Silvestro in Rom zurückzog, um zu weinen und zu beten, den Nonnen ausdrücklich einzuschärfen, ohne seine, des heiligen Vaters, specielle Erlaubnis kein Gelübde Vittoria's zu gestatten. In der That raffte sie sich zu dem Entschluß auf, in die Welt zurückzutreten. Aber ihrer Jugendliebe und dem Ideal, das ihr Pescara nur um so mehr geworden, seit er ihr entrissen war, blieb sie treu, wies standhaft alle Vermählungsanträge von der Hand und feierte in ihren Sonetten nach wie vor „ihre Sonne". Seit 1530 lebte sie meist in Rom, wo sie in lebhaften Verkehr mit den geistig hervorragenden Männern trat, welche vom Gedanken einer Erneuerung der Kirche von innen heraus beseelt waren. Doch brachte sie auch längere Zeiten in Orvieto und Viterbo zu, und ihr Erscheinen in Neapel oder Ferrara rief jederzeit freudige Bewegung hervor. Ihr Einfluß in Rom war groß, und mit dem wachsenden Ernst und dem reformatorischen Drang, welche sich in mannigfachen Formen äußerten, mußte die Geltung einer Persönlichkeit wie die der Dichterin steigen. Auch noch vor der Veröffentlichung einer ersten Sammlung ihrer Gedichte kannte man in allen der Poesie zugewendeten Kreisen Italiens einen Theil ihrer Sonette; die feiernden Stanzen Ariosto's (im 37. Gesang des „Rasenden Roland") sprachen schon aus, daß „sich Vittoria durch ihre süße Melodie selbst zur Unsterblichkeit gehoben habe und jeglichen, von dem sie singt und spricht, aus der Gruft zum ewigen Licht versetze". Mächtiger noch als die Wirkung ihrer Dichtungen war die, welche von ihrer Persönlichkeit ausging; der Prüfstein dieser Wirkung ward die jahrelange Freundschaft zu Michelangelo und der Einfluß, den sie auf den stärksten und stolzesten aller Künstler erlangte. In den Regierungszeiten Papst Pauls III. und seit dem Emporkommen der von Caraffa geführten fanatischen Autoritätspartei sah sie manche Ideale, die sie gehegt, die ihre geistlichen Poesien aus-

gesprochen, zertrümmert und andere an ihre Stelle gesetzt. Aber sie besaß nicht Stärke genug, in einen Gegensatz zur kirchlichen Autorität zu treten. Wie sie Bernardo Ochino aufgab, sobald er bei den in Rom emporstrebenden Männern in den Verdacht der Ketzerei gerieth, ließ sie sich auch aus den Wegen, die ihr die eigene edle Natur und die in schmerzlichen Kämpfen errungene Ueberzeugung vorzeichneten, auf die neuen drängen. Der Glücksstern indeß, der über ihrem Leben gestanden, ersparte ihr, die Gegenreformation im vollen Sieg zu sehen; sie starb Ende Februar 1547 zu Rom und ward nach ihrem eigenen Wunsch im Kloster der Benediktinerinnen von Sant' Anna bestattet.

Vittoria Colonna's „Gedichte" (Rime; erster Druck, Parma 1538; neueste vollständige Ausgabe von Ercole Visconti 1840),[1] beinahe ausschließlich Sonette, sind fortlebende Zeugnisse eines wahrhaften und von einer durchaus reinen und innerlich vornehmen Natur gehobenen Talents. Das Entscheidende für die Beurtheilung Vittoria Colonna's wird es immer bleiben, daß sie, obschon im Bann der petrarchischen Form befangen (was bei ihrer ersten Bildung und ihrem nahen Bezug zu Bembo kaum anders sein konnte), dennoch eine innerlich selbständige und eigenthümliche Dichterin ist. Ihren Sonetten, weltlichen wie geistlichen, liegt immer und überall das eigene Erlebnis, die wahrhafte, nicht die überlieferte poetische Stimmung zu Grunde. Schon dadurch allein würde sie in der italienischen Literatur, wo man die Darlegung wirklicher Empfindung und den Zusammenhang des lyrischen Gedichts mit der Persönlichkeit und den Schicksalen des Poeten kaum mehr gewöhnt war, hervorgeragt haben, und hier läge auch der Schlüssel, warum eine Natur von so entschiedener, beinahe asketischer Reinheit wie die Marchesa von Pescara einen Poeten gleich Francesco Molza dennoch über alle Dichter und Dichterlinge ihres römischen Kreises geschätzt hat. Es mußte einen ergreifenden Eindruck machen, zu sehen, wie die schöne, glänzende, vielumworbene Frau über zwei Jahrzehnte nur dem Gedanken an den längst geschiedenen Gemahl, an die seligen, unwiederbringlichen Tage ihres Jugendglücks lebte. Jeder

---

[1] „Vittoria Colonna's Sonette" in deutscher Uebertragung von Bertha Arndts (Schaffhausen 1858, 2 Bde.).

fühlte die volle Wahrheit, daß die Dichterin in den Zauberkreis ihrer Erinnerung gebannt sei, daß ihr geschiedener Held aus seinen seligen Reichen sie fessele, daß keine Zeit die alte Treue wandeln könne, daß sie auch ihre bitteren Tage in süßen Hoffnungsträumen verbringen müsse, wenn selbst ihre Hoffnung nur die Wiedervereinigung im Tod war. Selbst die italienischen Patrioten, die in Erinnerung an die durch Pescara's Treue gegen den Kaiser vereitelte letzte Gelegenheit zur Befreiung Italiens knirschten, mußten zugeben, daß die Wittwe dieses Mannes ihn mit Recht in liebender Erinnerung halte und ihren letzten irdischen Stolz darin finde, bis ans Ende seinen gefeierten Namen zu tragen und freudig zu bekennen, daß sie in seinem Gedächtnis nur edlen Empfindungen und wahrer Ehre nachleben könne. Die meisten weltlichen Sonette der Vittoria galten dem geliebten Gatten, einige wenige wurden an Bembo, an die Dichterin Veronica Gambara, an Sanazzaro, an Kaiser Karl V. oder an ihren Pflegesohn, den Marchese del Vasto, gerichtet. Dafür aber überwog, namentlich in ihren späteren Jahren, ein anderer Klang in ihren Gedichten. Die Liebessehnsucht, die den Himmel um der Wiedervereinigung mit dem Geliebten willen ersehnt hatte, wandelte sich in die Sehnsucht nach Frieden mit dem Himmel, nach jener Reinheit der Seele, in der sie das Antlitz Gottes wie ein Spiegel in sich aufnehmen kann; diese Sehnsucht steigerte sich in einzelnen Sonetten selbst zu mystischer Verzückung, in der die Dichterin begehrt, sich in den Abgrund des Lichts zu stürzen, die Wonnen des heiligen Laurentius auf dem Rost preist und sich zu einzelnen Bildern verirrt, die sich wie poetische Vorklänge zu den späteren häßlichen Märtyrerbildern der eklektischen Maler ausnehmen. Aber auch hier ist wenig tendenziöses Element im Sinn der nachmaligen Gegenreformation; mit freundschaftlicher Treue preist sie das Gedächtnis Contarini's und rühmt ihn um jener Versöhnung mit den Protestanten willen, für die ihm die römischen Fanatiker so schlechten Dank wußten; nur ganz gelegentlich stimmt sie sich zu einer Bitterkeit gegen die Bibelleser, die, statt zu studiren und Blätter umzuwenden, um jene Demuth bitten sollten, welche wenig liest und viel glaubt. — Was aber auch der Inhalt und der äußere Ausdruck von Vittoria's Gedichten sei: immer darf man annehmen, daß er rein, voll und wahr aus den Tiefen ihrer Seele quoll, und daß die Dichterin selbst

in ihrer höchsten religiösen Glut ihren heiligen irdischen Empfindungen und Erinnerungen treu blieb. Spricht sie doch selbst in einem ihrer schönsten Sonette die Furcht aus, daß, wenn sie einst in den Räumen ihr Licht erblicke, sie zögern werde, sich weiter nach oben zum ewigen Lichtpunkt zu wenden.

Daß Naturen wie die Michelangelo's und Vittoria Colonna's im Leben und noch mehr in der Literatur ihrer Tage vereinzelt standen, bedarf keiner Erläuterung. Jeder Schritt weiter bei der Aufsuchung verwandter Geister führt bald in die Tage zurück, in denen der Komödienstil Bibbiena's und Machiavelli's ausschließliche Bewunderung geerntet, bald in die Zeiten vorwärts, in denen die neu gestärkte kirchliche Autorität fromme und ernste Gesinnung als Pflicht auferlegte, ohne viel danach zu fragen, ob sie von innen heraus wirke oder nicht. Jene eigentlichen Reformatoren, die in ihrer Anhänglichkeit an die Rechtfertigungslehre mit den deutschen Protestanten in bewußten und unbewußten Bezug traten, und in deren Gesellschaft wir Contarini, Pole, Morone, selbst Bembo Jahre hindurch finden, jene Gregorio Cortese, Brucciolí im Venetianischen, Johann Valdez, Flaminio, Bernardo Ochino in Neapel waren Theologen, ernste Prosaisten; wenige Dichtungen gingen aus ihrem Kreis hervor.

Einwirkung erlangten sie beispielsweise auf einen Poeten, der von Haus aus nichts weniger als auf die neue strenge und innerliche Richtung angelegt schien. Luigi Tansillo, zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Nola geboren, studirte in Neapel, wo er längere Zeit hindurch in Diensten der spanischen Vicekönige aus dem Haus Toledo stand. Infolge dessen lebte er einige Zeit hindurch auch in Sicilien, kehrte aber wieder nach Neapel zurück, wo er Ende der siebziger oder Anfang der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts starb. Tansillo hatte seine poetische Laufbahn mit einer Reihe von Ottavendichtungen begonnen, die hier an die ärgerlichsten Produkte der neuheidnischen Dichtung anklangen, dort sich seinem Landsmann Sannazaro verwandt zeigten. Unter den Gedichten seiner Jugend war „Der Winzer" (Il vendemmiatore; erster Druck, Neapel 1534) das Entzücken aller Freunde lüsterner Poesie gewesen und wurde bei veränderter Zeit in jenem berüchtigten Verzeichnis verbotener Bücher eingetragen, mit welchem die Gegenreformation seit den Tagen Pauls IV. Furcht und Schrecken unter den Autoren zu ver-

breiten begann. Nicht ganz so bedenklich, aber gleichfalls vor allem durch sinnliche Lieblichkeit ausgezeichnet waren andere Ottavengedichte Tansillo's. Ein Hauch, welcher der üppigen Landschaft, dem blauen Meer und dem sonnigen Himmel von Neapel entstammt scheint, weht durch die Gelegenheitspoesien dieses Dichters, von denen Lodovico Dolce ein paar Jahrzehnte später die besten sammelte. Eine völlige Wandlung des Sinnes und der poetischen Natur des Dichters erblicken wir dagegen in dem epischen Gedicht „Die Thränen des heiligen Petrus" (Le agrime di San Pietro; erster Druck, Venedig 1560; vollständige Ausgabe, ebendas. 1602), welches, die Reue des Apostelfürsten über die Verleugnung des Herrn darstellend, bereits jene Zerknirschung, jene kirchlich-tendenziöse Spitze hatte, die wenige Jahrzehnte nach Tansillo in der italienischen Poesie fast unerläßlich wurde. Auch der Zug zu redseliger Breite, von dieser Art Tendenz fast untrennbar, zeigt sich in den „Thränen", deren Grundstimmung in gewissen Stellen der „Messiade" wiederkehrte, obschon Klopstock das Gedicht Tansillo's schwerlich gekannt hat. Immerhin fehlt es den „Thränen Petri" nicht an lebendigen, an meisterhaft deskriptiven, auch nicht an wirklich empfundenen Stellen, und sicher ist Tansillo mit seiner Dichtung nicht ohne Einfluß auf Tasso geblieben.

Direkt an Vittoria Colonna schlossen sich die „andächtigen" Sonettisten, die nun ebenso ins Kraut schossen wie zuvor die frivol-sinnlichen und burlesken. Das Fieber der Sonette erhielt durch jede neue Anregung neue Steigerung. Unter der großen Schar frommer Poeten, welche in gut akademischen Vierzehnzeilen jetzt das Geheimnis der Menschwerdung Christi und das Verhältnis der guten Werke zum Glauben vorzutragen begannen, können uns natürlich nur die wenigen interessiren, die von tieferer und nachhaltiger Empfindung beseelt waren. Am ehesten darf dies von Gabriello Fiamma gelten. Geboren 1535 zu Venedig, Geistlicher von tadellosem Wandel, zuletzt Bischof von Chioggia, gehört Fiamma der Zeit nach schon vollständig der Gegenreformation an, und viele seiner Gedichte haben den ekstatischen und fanatischen Beigeschmack, der bei der römischen Dichterin nur vereinzelt auftritt. Doch fühlt sich heraus, daß die Dichtungen Fiamma's einem wirklich frommen Sinn entsprossen und seine Nachahmung Vittoria's nicht bloß äußerlich ist. Die Lieblingsvorstellung des frommen Priesters



ist der Tod, der ihm freilich nicht in der Weise als Erfüllung einer Sehnsucht erscheinen kann wie der edlen Wittwe Pescara's. Bemerkenswerth bleibt überhaupt, wie rasch innerhalb der gesammten italienischen Poesie jeder gewonnene Schatz individuellen Gefühls aus dem Leben stammender Dichtung jederzeit wieder in die Scheidemünze allgemeiner Rhetorik umgesetzt wurde.

In der Geschichte der geistigen wie in jener der staatlichen Entwickelungen hat man nur mit geschehenen Dingen zu rechnen und die Erwägung nicht eingetretener Möglichkeiten bei Seite zu setzen. Dennoch ist es schwer, sich der Vorstellung zu entschlagen, welcher neue Schwung die Dichtung Italiens belebt haben würde, wenn die Wendung zu höherem Ernst, zu seelischer Vertiefung, die in Michelangelo Buonarroti und Vittoria Colonna poetischen Ausdruck erhielt, die in Torquato Tasso's besserem Theil noch nachklingt, zu freier Wirkung gediehen wäre, statt unter den doppelten Druck des argwöhnischen spanischen Despotismus und der restaurirten Kirche gestellt zu werden. Immer müßte man dabei freilich voraussetzen, daß die Nation in der gewaltigen, geradezu ungeheuren Entfaltung von Leben, Geist und Talent während der Renaissance-Epoche nicht unwiderruflich ihre besten Kräfte verbraucht hatte und neuen hoffnungslosen Zuständen so willenlos entgegentrieb wie der Uebermüdete auch dem unerquicklichsten Schlummer.

Fünfunddreißigstes Kapitel.

Frankreich unter König Franz I.

Die selbständige Entwickelung und wachsende Bedeutung Frankreichs, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter Ludwig XI. begonnen hatte, fand ihren glanzvollen Fortgang unter der Regierung Franz' I. (aus dem Haus Valois), welcher während der Periode der Hochrenaissance und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts der glänzende, hochbewunderte Repräsentant der neuen französischen Monarchie, in seinen Eigenschaften, Fähigkeiten, Tugenden und Mängeln zu gleicher Zeit ein charakteristischer Vertreter des französischen Volksgeistes war. Nicht mit Unrecht feierten die Franzosen in König Franz, obschon sein Sieg von Marignano ohne bleibende Resultate und die Niederlage von Pavia ungerächt blieb, den Mitbegründer der Größe und Geltung Frankreichs. „Sein Leben war ein fortwährendes Gefecht, ein politischer und militärischer Wettkampf. Den höchsten Preis, der ihm in seiner Jugend vorschwebte, hat er nicht davon getragen; aber gegen den klugen, ruhigen und niemals rastenden, die Welt mit ehrgeizigen und großen Gedanken umfassenden Gegner hat er das unabhängige Ansehen, die Macht seiner Krone behauptet. Daß er dies anstrebte und erreichte, darin lag das Geheimnis des Gehorsams, den er fand. Er lebte, dachte und fühlte wie sein Volk; sein Glückswechsel, seine Gefahren und Verluste sowie seine guten Erfolge waren die der Nation." (Ranke, „Französische Geschichte", 2. Aufl. 1856, Theil 1, S. 133.)

Franz I. hatte in der That etwas Außerordentliches erreicht, daß er sich als ebenbürtiger, immer gefürchteter Gegner der Weltmacht Kaiser Karls V. gegenüber erhielt. Die Länge wie die Erfolge seiner Regierung trugen dazu bei, dem französischen Leben wie dem nationalen Selbstgefühl ein bestimmtes Gepräge



auszudrücken; der freudige Einklang, in dem sich im großen und ganzen das französische Volk mit seinem König wußte, hatte nicht bloß politische, sondern auch Kulturresultate der wichtigsten Art zur Folge. Die Regierung Franz' I. und die kurzen Regierungen seines Sohns Heinrich II. und seines ältesten Enkels waren die Epoche einer französischen Hochrenaissance, die nicht ohne Einwirkung und Unterstützung von Italien her gediehen wäre, aber keineswegs der eigenthümlichen Bedeutung entbehrte. Enthielt das französische Kulturleben zu Eingang des 16. Jahrhunderts noch mannigfache Elemente, die dem Mittelalter angehörten, so fehlte es nicht an modernen Institutionen und Bestrebungen, welche selbständig aus den Verhältnissen des Landes erwachsen waren. Die fortgesetzte Berührung mit Italien während der Feldzüge und Kämpfe Karls VIII., Ludwigs XII. und Franz' I. — unheilvoll für Italien selbst — brachte dann die mannigfachsten Anregungen. Die äußere Pracht, die geschmackvolle Heiterkeit der italienischen öffentlichen Bauten und Paläste begannen am ersten nach Frankreich hinüber zu wirken. Italienische Baumeister, Maler, Bildhauer, Erzgießer, Modelleure und Kleinkünstler wanderten zahlreich nach Frankreich, halfen die Schlösser und den Hofhalt der französischen Könige schmücken und zogen rasch französische Schüler heran. Wichtiger noch ward der Einfluß der italienischen Humanisten. Julius Cäsar Scaliger von Verona, Aleander, Hieronymus Alciati trugen die Begeisterung für das Alterthumsstudium, für die Schätze der alten Literatur in das Nachbarland. Bald traten ihnen einheimische ebenbürtige Talente zur Seite: Julius Scaligers Sohn Joseph Justus, seiner Geburt nach Franzose, Wilhelm Budé, der Bibliothekar Franz' I., Pierre la Ramée (Petrus Ramus), die gelehrte Buchdruckerfamilie der Stephanus, aus deren Pressen das von Henricus Stephanus geschaffene große griechische Wörterbuch, der Hort damaliger Sprachwissenschaft, hervorging, die gelehrten, geistreichen Brüder Du Bellay, die so vielfach in Rabelais' Lebensgeschichte verflochten erscheinen, der Leibarzt Franz' I., Wilhelm Cop, und hundert andere bildeten eine Humanistenschule und -Gruppe, die sich mit den besten italienischen zu messen vermochte, ja, deren Hauptwirksamkeit und Wirkung erst begann, als es in Italien mit den Leistungen wie mit der Geltung des Humanismus bereits abwärts zu gehen anfing. Der König persönlich stand den Bestrebungen dieser Männer mit Achtung

und Antheil gegenüber, schützte sie auch wohl gegen die Angriffe der Pariser Sorbonne und der Geistlichkeit, rief auf ihren Rath das große „königliche Kollegium" ins Leben (bei dessen Errichtung auch Erasmus von Rotterdam, der in inniger Verbindung mit den französischen Humanisten stand, Rath ertheilte), entfaltete verschwenderische Freigebigkeit beim Ankauf von wichtigen Handschriften und allen wissenschaftlichen Hülfsmitteln, förderte die Uebertragungen klassischer Schriftwerke ins Französische, als deren glänzendste Blüte später der „Plutarch" des Jacques Amyot hervortrat, bewies Gelehrten und unterrichteten Männern eine ungekünstelte Achtung und verschloß seinen Hof den ernsten Geistesrichtungen (so lange sie nicht ausgesprochen reformatorisch waren) so wenig als den leichteren und erheiternden.

Auch in Frankreich aber erwuchs die poetische Literatur der Zeit keineswegs bloß aus der Nachahmung des Alterthums. Noch ganz abgesehen von den Einwirkungen des realen Lebens war die mittelalterliche französische Literatur zu ausgebreitet und mächtig gewesen, um nicht bedeutende Elemente an die moderne Poesie abzugeben. Es fiel dabei weniger ins Gewicht, daß König Franz selbst ein Liebhaber der überlebten französischen Ritterromane war, welche früher charakterisirt wurden (Theil 1, Kapitel 17, S. 202), und daß neben Neudrucken und sprachlichen Verbesserungen der alten Amadisabenteuer auch neue Produkte dieser Art entstanden. Die chevaleresk-allegorische Poesie hatte gleichfalls noch einige Nachklänge, die gelegentlich in der neuen Poesie weiter tönten. Von entscheidender Wichtigkeit aber war in Frankreich im 16. Jahrhundert die direkte Einwirkung der Lebenszustände. Jedermann wird in einer Reihe von poetischen Schöpfungen die Einflüsse eines glänzenden, in seiner Weise einzigen Hofs erkennen. „Der Ton der französischen Literatur ging vornehmlich von der Sinnesweise der Menschen aus, die sich am Hof des Königs im Umgang mit derselben begegneten. Seine eigenen Briefe und Gedichte zeigen, daß er von der Befriedigung und Förderung des Geistes, welche die gute Gesellschaft hervorbringt, ein lebendiges Gefühl hatte: das Vergnügen, das sie gewährt, pries er einmal als das größte Glück auf Erden; Franz I. liebte den Genuß. Glänzend in der ihm angebornen Würde, von dem Volk angebetet, herrlich und in Freuden wollte er seine Tage zubringen, in einer ununterbrochenen, raschen, vollen Bewegung

aller Lebenskräfte; aber zugleich hatte er eine große Sache durchzuführen und widmete sich ihr." (Ranke, „Französische Geschichte", Theil 1, S. 125 u. 133.) Beides, die Genußsucht, die sinnlichen Neigungen des Königs und der von ihm geleiteten, tonangebenden Gesellschaft und die ernste Lebensarbeit in der Schöpfung und ehrenvollen Erhaltung seines Staats, spiegelte die Literatur der Epoche wider. Keineswegs aber war die Dichtung der Zeit nur von den Einwirkungen dieses Hoflebens abhängig. Die geistige Centralisation, in späterer Zeit das Verhängnis der französischen Literatur, existirte im ganzen 16. Jahrhundert noch nicht. Auch das eigenartige Leben des französischen Landadels, der hervorragenden Städte des Reichs mit ihrem selbstbewußten, aufstrebenden Bürgerthum, die Anschauungen, das Selbstgefühl und die Lebensfreude der unteren Volksklassen, in denen die eigenthümlich nüchterne, verständige und dabei doch fröhliche Sinnesweise der Franzosen besonders lebendig war, gaben der Poesie dieses Zeitraums mannigfache Elemente und Eindrücke. Der letzte Kampf mittelalterlicher und neuer Gewohnheiten und Sitten, das Emporwachsen einer neuen Bildung und neuer Berufsarten, der politische und materielle Aufschwung Frankreichs im ganzen und einzelner Städte und Landschaften im besondern, ein glänzender, an verschiedenen Orten sich niederlassender Hof, die Stiftung hervorragender Bildungsanstalten mit ihrer ersten frischen Wirkung, zuletzt auch der Einfluß des deutschen Protestantismus, der Uebergang von der Skepsis der Hochrenaissance zu den eigentlich reformatorischen Ideen — alles wirkte zusammen, eine Fülle des Individualismus, des selbständigen Talents, zu erzeugen, die selbst dem italienischen Reichthum gegenüber noch interessiren muß.

Die Periode König Franz' I. gehört insofern ausschließlich der Hochrenaissance an, als die herrschenden Ideen und Vorstellungen der französischen Gesellschaft durchaus der eigenthümlichen Renaissancekultur entstammten. Es wird zwar niemals möglich sein, vor dem Ineinandergreifen der Renaissance und der Reformation die Augen zu verschließen oder umgekehrt in allen Fällen genau zu bestimmen, ob der Einfluß der Humanisten oder derjenige der von Luther hervorgerufenen und geführten geistigen Bewegung stärker und maßgebender gewesen sei. Gewiß aber bleibt, daß sich die geistige Entwickelung Frankreichs mit Vorliebe und Glück auf jenem Gebiet bewegte, welches der

Renaissance und der beginnenden Kirchenreformation gemeinsam war. Die Kühnheit der Untersuchung, der Kritik bestehender geistigen Vorstellungen und äußerlichen Gewalten, die Bekämpfung der an der Pariser Sorbonne noch herrschenden Scholastik, die Skepsis gegenüber dem frommen Aberglauben, die (minder häufig als in Italien) auch zur Skepsis gegen den Glauben selbst ward, der Spott und Hohn über die Verkommenheit und Anmaßung des träge gewordenen und unwissenden Mönchthums waren in den geistig regsamen Schichten der französischen Bevölkerung ganz allgemein, wirkten am Hof, begründeten den Gegensatz, der zwischen dem König und den Vertretern der kirchlich-mittelalterlichen Tendenzen bestand, und verschafften selbst gewissen Hinneigungen und inneren Verwandtschaften zur Rechtfertigungslehre Luthers eine bewußte und unbewußte Duldung. Dabei blieb jedoch Franz I. von einer Vorliebe für den ausgesprochenen Protestantismus weit entfernt: sowie sich einmal der Unterschied zwischen der alten und neuen Kirche scharf herauszubilden begann, trat er zweifellos auf die Seite der erstern. Dies hinderte nicht, daß der König und seine einflußreichsten Umgebungen, unter denen seine Schwester Margarethe von Navarra besonders hervorgehoben werden muß, Jahrzehnte hindurch alle neueren Bestrebungen, die nicht geradezu offenkundig Abfall von der Kirche waren, förderten und theilten. Es war von folgenreicher Wichtigkeit, daß die französische Renaissance ihren größten Aufschwung gerade nahm, als in Italien der Verfall und danach die bewußte Umkehr eintraten, als in Deutschland die Gewalt der kirchlichen Bewegung den Humanismus und seine geistigen Interessen in den Hintergrund drängte. Jene maßvolle Geistesanschauung und mittlere Richtung, für die in Deutschland Erasmus von Rotterdam vergeblich seine Anstrengungen einsetzte, war in Frankreich zunächst herrschend. Und wenn es späterhin trotz Hugenottenkriegen und Bartholomäusnacht nicht gelang, den eigentlichen Geist der Gegenreformation in Frankreich heimisch zu machen, so hatten daran die unzerstörbaren Resultate der geistigen Bewegung in der Zeit Franz' I. entscheidenden Antheil. Die Aufnahme der neuen Bildung war eine zu allgemeine, sie schuf in Tausenden Bedürfnisse und Vorstellungen, die in allen Kämpfen der spätern Zeit behauptet wurden. Sie gab der Periode Franz' I. einen Reiz und idealen Schimmer, nach



welchen die folgenden Generationen mit Sehnsucht und Neid zurückblickten. Man darf dabei nicht vergessen, daß die lange Regierung des Königs (1515—47) die letzte Periode innern Friedens für das Land bis zum Ausgang des Jahrhunderts war. Von den ununterbrochenen auswärtigen Kriegen Franz' I., auch wenn sie unglücklich waren, wurden nur einzelne Grenzlandschaften direkt getroffen. Frankreich blieb im allgemeinen in der Lage, den ganzen natürlichen Reichthum seiner Fruchtbarkeit und des Thätigkeitsdrangs seiner Bewohner zu entfalten. Aus Luigi Alamanni's früher erwähntem „Landbau" und zahlreichen nichtpoetischen Berichten wissen wir, wie sehr die glückliche Fruchtbarkeit Frankreichs und die heitere Regsamkeit seiner Bewohner den Fremden schon damals in die Augen fielen. Die französische Renaissancekultur hatte nicht minder als die italienische den materiellen Reichthum zur Voraussetzung und beruhte auf diesem nicht weniger als auf dem Schutz und der Gunst des Hofs.

Die Wirkung politischer Verhältnisse auf das Geistesleben, so augenfällig sie immer sein mag, kann im einzelnen nie völlig genau abgewogen werden. In Frankreich war sie in diesem Zeitraum stärker als in anderen europäischen Ländern, weil die französische Monarchie dem ganzen Volk recht eigentlich als ein Ideal galt und die Franzosen auf die Zustände der Nachbarländer Spanien, Italien und Deutschland mit berechtigtem und unberechtigtem Stolz hinblickten. Es war gleichsam der Morgen des absoluten Königthums, an dem sich noch frisch und frei athmen und doch zu der Sonne, deren Glanz alle erfreute, schon emporblicken ließ. In eigenthümlicher Weise sprach sich diese Stimmung in der französischen Literatur aus, die noch weit davon entfernt war, Hofliteratur im Sinn späterer Tage zu sein, und doch ohne die Monarchie und den Hof wesentliche Momente ihrer Eigenart entbehren würde. Die Schattenseiten der Zeit Franz' I., von denen nachmals ein Fénelon mit Härte urtheilte, kamen den französischen Dichtern und Autoren derselben beinahe gar nicht zum Bewußtsein; der Steuerdruck, die Kriegsnoth kümmerten, die wachsende Korruption merkten sie nicht, und nur der große Satiriker, dessen Werke alle Leistungen der gleichzeitigen französischen Literatur überragten, bewahrte den Blick auch für die Kehrseite der Ideale seiner Tage und spottete über seine „Riesen" nicht minder kräftig und energisch

wie über alle menschliche Thorheit und kurzsichtige Eitelkeit überhaupt. Die Talente im allgemeinen aber fühlten sich insoweit noch unabhängig, als der Geschmack der maßgebenden Kreise den eigenen Neigungen und Stimmungen der Autoren entgegenkam. Wo das nicht der Fall war, endete auch so ziemlich der Einfluß des Königs und des Hofs auf die Entwickelung der Literatur: Franz' I. oben erwähnte leidenschaftliche Vorliebe für die ungeheuerlichen und abenteuerlichen Ritterromane, die er noch einmal zu beleben versuchte, verschaffte den künstlich belebten Amadisbüchern ein großes Publikum und weite Verbreitung, übte aber, trotzdem sie das Entzücken von Tausenden waren, so gut wie gar keine Wirkung auf die eigentliche Entwickelung der Literatur. Die Machwerke der Des Essarts, Amboise und Jean Bouchet durften nur als letzte, jetzt vollends abgeschmackt und inhaltslos gewordene Nachklänge der mittelalterlich-ritterlichen Dichtung gelten. In der unmittelbarsten Umgebung des Königs befanden sich die heiteren und geistig klaren Gegner seiner Lieblingsbücher, und der schlechte Geschmack des vornehmsten Publikums erwies sich hier zum ersten-, aber wahrlich nicht zum letztenmal ohne schlimmere Folgen als die des Drucks einer Menge inhaltsloser und rasch verschwindender Bücher. Denn dieselbe Gesellschaft, welche die breiten und faden Romane der Amadisdichter bewunderte, erwies sich doch fähig, den Verdiensten des Marot und der Margarethe von Valois gerecht zu werden: der Zug zum Neuen, Echten und Lebendigen hatte die größere Stärke und darum auch die Zukunft für sich.



Sechsunddreißigstes Kapitel.

Die Dichter der Zeit Franz' I.

Der maßgebende und mustergültige Dichter für den Hof und die Zeit Franz' I. ward Clément Marot, dessen Persönlichkeit und geistige Leistungen den sichersten Maßstab für den innerlichen Gehalt und die Geschmacksrichtung des damaligen Frankreich gewähren. Marots (in späterer Zeit einigermaßen verblaßte) Popularität erhob ihn für den Verlauf mehrerer Jahrzehnte zum gepriesensten und tausendfach nachgeahmten Poeten. In der That war diese Popularität nicht unverdient; je mehr die äußerlichen und unselbständigen Naturen des Renaissancejahrhunderts zur bloßen Nachahmung der antiken Dichter neigten, um so stärker mußte die Lebensfülle derjenigen Talente sein, die der Versuchung dazu glücklich auswichen, obschon sie den Studien des Alterthums und ihren besten Resultaten nicht fremd blieben. Clément Marots poetischer Instinkt lehrte ihn, daß schon Olivier Basselin und Villon, die Poeten des 15. Jahrhunderts, Wege eingeschlagen hatten, die nicht ungestraft verlassen werden durften. Sein Leben war bewegt und eindrucksreich genug, um seinen geistigen Leistungen eine gewisse Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit zu geben, obschon ihm jener Schöpfertrieb, der zu großen Werken drängt, und jener künstlerische Ernst, der sie durchführt, gleichmäßig fremd blieben. Daß er der französischen Literatur seiner Zeit eine Lyrik voll echter Anmuth, schalkhafter Lebendigkeit, voll feinen Sprachgefühls gab, war immerhin ein unvergängliches Verdienst.

Clément Marot stammte aus Poetenblut: sein Vater, Jean Marot, welcher erst 1523 starb, war Kammerdiener und Hofpoet Ludwigs XII. gewesen, hatte die Feldzüge seines könig-

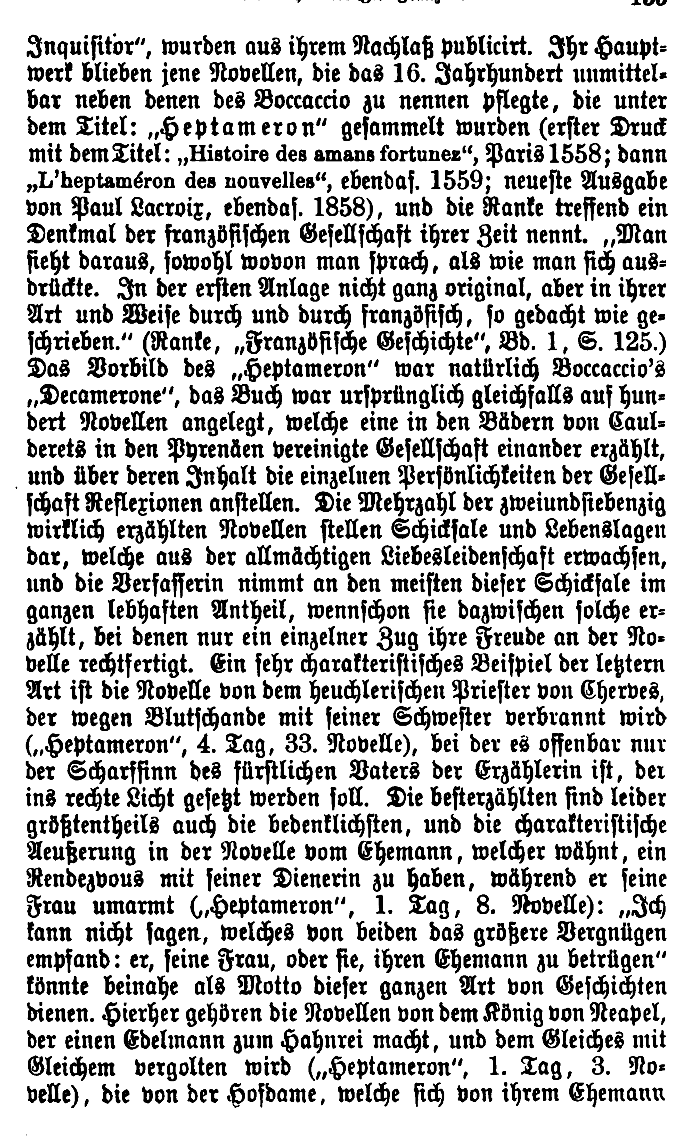
lichen Herrn gegen Genua und Venedig im Stil der mittelalterlichen Reimchroniken besungen und im poetischen „Lehrbuch für Prinzessinnen" den veralteten Stil des „Romans von der Rose" zu reden versucht. Clément, 1495 zu Cahors geboren, kam früh nach Paris, fand als Page der Margarethe von Valois, der Schwester Franz' I., Aufnahme bei Hof und pflegte seine Beziehungen zur besten Gesellschaft mit vielem Eifer. Durch die Gewandtheit und Eleganz seiner persönlichen Erscheinung nicht minder als durch seine geistige Lebhaftigkeit ausgezeichnet, ward er bald der Liebling weiterer Kreise, machte und suchte Glück bei den Frauen, die ihn bewunderten und verwöhnten. Zu seiner Herrin trat er in ein sehr nahes Verhältnis; Margarethe fuhr auch, nachdem sie Königin von Navarra geworden war, fort, den Dichter entschieden zu fördern und zu begünstigen. Marot folgte 1524 dem König nach Italien, nahm an der Schlacht von Pavia theil, in der er verwundet und gefangen wurde, kehrte aber, bald ausgewechselt, noch im Jahr 1525 nach Frankreich zurück. Der geistreiche, leicht bewegliche, von allem Neuen ergriffene, mit der Bildung und Gesinnung des Humanismus genährte Poet stand längst im Verdacht, die in Deutschland emporwachsenden Ketzereien zu theilen. Während der Gefangenschaft des Königs in Madrid fehlte ihm der mächtige Schutz des Hofs, Marot ward in Paris auf Befehl des Inquisitors Jean Bouchart verhaftet und erhielt eine längere Gefängnisbuße. Er benutzte diese zu einer Auffrischung des alten „Romans von der Rose", für dessen spitzfindige Allegorien und gedrechselte Galanterie er eine von seinem Vater ererbte Vorliebe hatte, und zur Abfassung mehrerer eigenen Gedichte, unter denen die Satire „Die Hölle" (L'enfer) eine poetische Rache an seinen Verleumdern und Anklägern darstellte. Eine Epistel an den zurückgekehrten König setzte den Dichter in Freiheit; er kehrte an den Hof zurück. Aber während er fortfuhr, die heiteren Eindrücke seines genußreichen Lebens in seinen Gedichten zu spiegeln und seinen Witz auf Kosten anderer leuchten zu lassen, wurden die Zeiten ernster und bedenklicher; die Vertreter des alten Glaubens machten immer stärkere und erfolgreichere Anstrengungen gegen die Neuerer, und Marot begann sich endlich unbehaglich in der unmittelbaren Nähe des Kampfes zu fühlen. Er ging an den Hof der Königin Margarethe von Navarra, welche ihren Liebling und poetischen Meister herzlich willkommen

hieß. Hier stand man den Regungen religiösen Geistes und Ernstes, trotz aller Heiterkeit und Frivolität, nicht gänzlich fremd gegenüber; der Dichter ward von seiner Gönnerin ermuthigt, eine Uebertragung der Psalmen in französische Verse zu beginnen. Der Drang nach einer solchen poetischen Leistung lag wahrscheinlich von Haus aus nicht in Marot, vorübergehend ward aber auch eine Natur gleich der seinigen von der stets gewaltiger anschwellenden religiösen Bewegung des Jahrhunderts ergriffen. Mit diesen Psalmen kam er dem tiefen Bedürfnis der reformatorisch Gesinnten so entschieden entgegen, daß er der erste und einflußreichste französische Dichter der reformirten Kirche ward. Die Konsequenzen davon ließen nicht lange auf sich warten: neue, heftigere Anklagen seitens der Geistlichkeit, eine abermals drohende Verhaftung trieben Marot um die Mitte der dreißiger Jahre aus Frankreich hinweg. Er flüchtete nach Genf, dem Mittelpunkt der französischen Reformationsbewegung. Er trat hier in Beziehungen zu Beza, Farel, zu Calvin selbst und machte den Versuch, sich der reformirten Kirche von Genf entschieden anzuschließen. Wie weit er aber auch mit den Lehren derselben übereinstimmen mochte, die finstere Strenge, die einschneidende Sittenzucht, die in Genf herrschend wurden, standen im unbedingten Widerspruch mit dem Naturell und den Lebensgewohnheiten des Poeten. Er ging nach Italien, wo die Herzogin Renata von Ferrara als die Beschützerin der evangelisch Gesinnten galt. Aber weder die Aufnahme, die er bei ihr fand, noch der geistige Verkehr, den er mit den Reformatoren pflog, vermochten Marot in einen standhaften Anhänger der neuen Kirche zu verwandeln. 1536 wagte er sich wieder nach Frankreich und kehrte zu Lyon in den Schoß der alten Kirche zurück. Er hoffte, jedoch umsonst, volle Verzeihung und Sicherheit zu erlangen. Seine Psalmenübersetzungen, von der Pariser Sorbonne verboten, erklangen bei den Andachten der geheimen reformirten Gemeinden in Südfrankreich und ließen ihn immer wieder als gefährlich und verdächtig erscheinen. Da entfloh er zum zweitenmal nach Genf, wo inzwischen die Herrschaft Calvins sich völlig gefestigt hatte. Er wollte jetzt seinen französischen Feinden, den katholischen Fanatikern, zum Trotz die Psalmen vollenden. Aber der Genfer Puritanismus, der schwer auf minder leichtfertigen und sinnlichen Naturen als der seinen lag, bedrückte ihn bald wieder schlimmer als die Gefahren, die er in Frankreich lief.

Er ward wegen Kartenspiels aus Genf ausgewiesen und fand die letzte Zuflucht in Turin, wo es natürlich wiederum nothwendig war, den Katholiken hervorzukehren. Hier nun starb er, durch die Mißgeschicke und Wanderungen seiner letzten Jahre in ziemliche Dürftigkeit gerathen, im September 1544. Marots poetische Werke waren damals trotz der Verfolgungen, die ihn aus Frankreich hinweggetrieben hatten, bereits weit verbreitet; einer steigenden Werthschätzung erfreuten sich alle späteren Sammlungen und Ausgaben. In seinen „Sämmtlichen Werken" (Oeuvres complètes; erster Druck, Lyon 1538; neueste Ausgabe von Guiffrey, Paris 1876) herrscht als Grundton jene Leichtigkeit, Heiterkeit und ungezwungene Anmuth des Vortrags, die den „style marotique" zu einem vielbegehrten und erstrebten Vorzug erhob. Das Naturell Marots verleugnete sich in beinahe keiner poetischen Form. Im Widerspruch mit seinem eigensten Wesen und Verdienst ward allerdings seinen Bearbeitungen David'scher Psalmen (getragen von den Melodien Claude Goudimels) die dauerndste Geltung zu theil. Wenn unleugbar auch diese Bearbeitungen durch ihre Sangbarkeit, ihren sprachlichen Wohllaut und die Korrektheit der Formen Marots poetisches Talent bewähren, so geben die Psalmen doch Stimmungen Ausdruck, in deren Tiefe der weltlich geartete Dichter nicht eindrang, welcher auch den Schwung und die Bilderpracht der hebräischen Poesie oft genug der Leichtigkeit und klaren Verständlichkeit opferte. Die Psalmenübertragung Marots umfaßte den 1. bis 15., den 18. und 19., den 22. bis 25., den 32., 36., 37. und 38., den 43., 45. und 46., den 50. und 51., den 72. und 79., den 86., 91., 101., 103. und 104., den 107., 110., 113., 114. und 115., den 118., 127. und 130., den 137., 138. und 143. Psalm, denen sich der Gesang Simeons nach Lukas 2 anschließt. — Viel höher stehen seine Lieder, Rondeau's, Balladen, Sonette, Episteln und Epigramme, und selbst da, wo der Dichter sich die Poesie anderer aneignet, die ihm kongenialer sind als die hebräischen Psalmensänger, beispielsweise in seinen Uebertragungen Petrarca'scher Sonette, der Metamorphosen Ovids und einzelner Epigramme Martials, ist er vielmehr der echte, leichtlebige und anmuthige Marot. Die poetischen Episteln, die er zu verschiedenen Zeiten an seine Gönner, namentlich an König Franz, Prinzessin und Königin Margarethe, an die Herzogin von Ferrara, an den Connétable von Montmorency

und den Kardinal von Tournon, richtet, spiegeln ziemlich getreu sein Inneres und die Wechselfälle seines äußern Lebens; in den graziösen Abschiedsgedichten an die Damen des Hofs und an Lyon verräth sich, wie schwer es ihm ward, das Exil zu wählen. Ganz er selbst, voll unerschöpflicher Fröhlichkeit, in den wechselndsten und anmuthig spielenden Formen, erscheint Marot in seinen eigentlich lyrischen Gedichten, den Chansons und Rondeau's, die ihn als Meister der Sprache zeigen, ganz er selbst auch in den Epigrammen, in denen ein scharfer, wennschon höfisch geschulter Witz zu Worte kommt. Unter den sonstigen zahlreichen, bei den verschiedensten Anlässen entstandenen Gedichten laufen natürlich auch manche erzwungene und gemachte mit unter; aber es ist immer erfreulich, mit wie gutem Humor und Anstand er sich mit der Gelegenheit abzufinden weiß. — Alles in allem waren die Natur und der Charakter des Poeten den fröhlichen ersten Jahrzehnten der Regierung König Franz' völlig angemessen, aber den Tagen schwerer und ernster Kämpfe, in die ihn sein Geschick hineinführte, nach keiner Richtung hin gewachsen. Marots vornehmste Beschützer und Gönner, König Franz I. und seine Schwester Margarethe, gehörten beide auch zu den poetischen Zeitgenossen des Dichters. König Franz I. von Frankreich fand in seinem bewegten und genußreichen Dasein nur selten Zeit zur Niederschrift eines Gedichts, die wenigen, die sich von ihm erhalten haben, klingen mehr an die ältere, ritterliche Poesie als an die Muster der modernen Lyrik an; doch suchte und fand der König gelegentlich den poetischen Ausdruck für das ungemessene königliche Selbstgefühl, das ihn erfüllte. In ganz anderem Sinn war Franz' Schwester Margarethe von Valois, die Königin von Navarra, eine Geistesverwandte Marots und eine Hauptrepräsentantin der französischen Renaissanceliteratur. Geboren am 11. April 1492 zu Angoulême, 1509 mit dem Herzog Karl von Alençon und 1527 nach dessen Tod in zweiter Ehe mit Henri d'Albret, dem König von Navarra, vermählt, seit 1544 wiederum Wittwe und für ihre Tochter Johanna Regentin des Königreichs Navarra, am 21. December 1549 auf Schloß Orthez in Bigorre gestorben, zählte Margarethe zu den eigenthümlichsten Erscheinungen und Gestalten ihrer Zeit. Von lebhafterem Naturell als ihr königlicher Bruder, eine geistreiche und nach vielen Richtungen hin begabte

Dame, hatte die Prinzessin die humanistische Bildung mit allen ihren Idealen in sich aufgenommen, entzog sich aber auch in späteren Jahren den Einflüssen der religiösen Bewegung nicht. Sie war es hauptsächlich, die eine vorübergehende Befreundung mit den protestantischen Ideen am Hof ihres Bruders veranlaßte; sie stand in Briefwechsel mit mehreren der hervorragendsten Reformatoren; sie gewährte nicht nur Marot, sondern auch anderen Autoren, welche in den großen religiösen Zeitfragen unmittelbarer betheiligt waren als der fröhliche Poet, Schutz und Gunst. Trotzdem schloß sie sich weder in ihrem persönlichen Leben an die neu entstehende Kirche an, noch war sie völlig von den Heilswahrheiten derselben durchdrungen. Ihrem „Spiegel der sündigen Seele" (Miroir de l'âme de la pécheresse, Paris 1533) ward die Ehre zu theil, von der Sorbonne als ketzerisch erachtet und verboten zu werden; am Ende aber starb die Königin im Schoß der alten Kirche. Der Widerspruch zwischen den ursprünglichen Zielen und Bedürfnissen der Renaissancebildung und den strengen Forderungen Calvins macht das Schwanken in Naturen wie diejenige der Königin vollkommen verständlich. Ihre literarische Bedeutung beruhte auch wahrlich nicht auf ihren theologischen Untersuchungen und religiösen Reflexionen. Die heitere Lebensfülle, die geistreiche Bildung und die Frivolität der guten Gesellschaft ihrer Zeit spiegeln sich treulich in ihren Gedichten und Novellen. In den „Gedichten", deren erste Sammlung vom literarischen Kammerdiener der Königin, Jean de la Haye (unter dem Titel: „Marguerites de la marguerite des princesses", Lyon 1547), veröffentlicht wurde, erscheint sie durchaus als Schülerin Marots, so weit sie nämlich anmuthig, klar und einfach ist. Daneben finden sich gezwungene Reflexionen und frostige Allegorien, bei denen man den Zwang zu verspüren meint, den sich die Königin ursprünglich auferlegte, um tiefere und ernste Gegenstände poetisch zu erfassen, als diejenigen waren, die sich in den Formen des Rondeau's und der leichten poetischen Epistel darstellen ließen. Doch entsprangen den religiösen Tendenzen, die sich Margarethe's wenigstens vorübergehend bemächtigten, auch einige ihrer besten Gedichte, wie z. B. „Der Triumph des Lammes". Der bewegliche Geist der Königin trieb sie an, sich in allen poetischen Formen zu versuchen; selbst kleine Schauspiele im Stil der alten Mysterien und Farcen, wie „Der Kranke" und „Der



Inquisitor", wurden aus ihrem Nachlaß publicirt. Ihr Hauptwerk blieben jene Novellen, die das 16. Jahrhundert unmittelbar neben denen des Boccaccio zu nennen pflegte, die unter dem Titel: „Heptameron" gesammelt wurden (erster Druck mit dem Titel: „Histoire des amans fortunez", Paris 1558; dann „L'heptaméron des nouvelles", ebendas. 1559; neueste Ausgabe von Paul Lacroix, ebendas. 1858), und die Ranke treffend ein Denkmal der französischen Gesellschaft ihrer Zeit nennt. „Man sieht daraus, sowohl wovon man sprach, als wie man sich ausdrückte. In der ersten Anlage nicht ganz original, aber in ihrer Art und Weise durch und durch französisch, so gedacht wie geschrieben." (Ranke, „Französische Geschichte", Bd. 1, S. 125.) Das Vorbild des „Heptameron" war natürlich Boccaccio's „Decamerone", das Buch war ursprünglich gleichfalls auf hundert Novellen angelegt, welche eine in den Bädern von Caulderets in den Pyrenäen vereinigte Gesellschaft einander erzählt, und über deren Inhalt die einzelnen Persönlichkeiten der Gesellschaft Reflexionen anstellen. Die Mehrzahl der zweiundsiebenzig wirklich erzählten Novellen stellen Schicksale und Lebenslagen dar, welche aus der allmächtigen Liebesleidenschaft erwachsen, und die Verfasserin nimmt an den meisten dieser Schicksale im ganzen lebhaften Antheil, wennschon sie dazwischen solche erzählt, bei denen nur ein einzelner Zug ihre Freude an der Novelle rechtfertigt. Ein sehr charakteristisches Beispiel der letztern Art ist die Novelle von dem heuchlerischen Priester von Cherves, der wegen Blutschande mit seiner Schwester verbrannt wird („Heptameron", 4. Tag, 33. Novelle), bei der es offenbar nur der Scharfsinn des fürstlichen Vaters der Erzählerin ist, der ins rechte Licht gesetzt werden soll. Die besterzählten sind leider größtentheils auch die bedenklichsten, und die charakteristische Aeußerung in der Novelle vom Ehemann, welcher wähnt, ein Rendezvous mit seiner Dienerin zu haben, während er seine Frau umarmt („Heptameron", 1. Tag, 8. Novelle): „Ich kann nicht sagen, welches von beiden das größere Vergnügen empfand: er, seine Frau, oder sie, ihren Ehemann zu betrügen" könnte beinahe als Motto dieser ganzen Art von Geschichten dienen. Hierher gehören die Novellen von dem König von Neapel, der einen Edelmann zum Hahnrei macht, und dem Gleiches mit Gleichem vergolten wird („Heptameron", 1. Tag, 3. Novelle), die von der Hofdame, welche sich von ihrem Ehemann

betrogen findet und ihn betrügt, hierher die Novelle von dem Bauer, dessen Frau es mit dem Pfarrer hält („Heptameron“, 3. Tag, 29. Novelle), von der Klugheit des Ehemanns, der eine Liebschaft seiner Frau mit einem Kapuziner vereitelt („Heptameron“, 3. Tag, 35. Novelle), ferner die Novellen von einer Dame des Hofs, die einen Schwarm von geheimen Liebhabern hat und zuletzt entlarvt wird („Heptameron“, 5. Tag, 43. Novelle), von der sterbenden Frau, die wieder zum Leben erwacht, als ihr Ehemann die Magd küßt („Heptameron“, 8. Tag, 71. Novelle). Sehr bezeichnend für den französischen Begriff von Ehre und Weltklugheit sind eine andere Reihe von Erzählungen, unter denen die von der nächtlichen Unternehmung eines Edelmanns gegen eine Prinzessin von Flandern („Heptameron“, 1. Tag, 4. Novelle) und die von dem Präsidenten von Grenoble („Heptameron“, 4. Tag, 36. Novelle) besonders hervorragen. Auch an einigen tragischen Geschichten fehlt es nicht, doch haben dieselben nicht entfernt die überzeugende Kraft und die poetische Stimmung der tragischen Novellen Boccaccio's und verrathen, daß neben den echten Mustern der italienischen Novellistik in den Kreisen der Königin von Navarra auch die manierirten italienischen Novellendichter ihrer eigenen Zeit bewundert wurden. Der erste Herausgeber der Novellen der Königin, Pierre Boistuau (oder Boaistuau, geboren 1500 zu Nantes, gestorben 1566), war der Bewunderer und Uebersetzer des Bandello, von dessen „Tragischen Geschichten“ (Histoires tragiques, Paris 1568) er eine französische Bearbeitung unternahm.

Der nächst Marot und der Königin von Navarra am meisten gepriesene Poet der Zeit Franz' I. und seines Nachfolgers, mit der Königin in mannigfachem literarischen Verkehr stehend, war der gelehrte und poetisch angehauchte Bischof Mellin de Saint-Gelais. 1491 geboren und 1558, kurze Zeit vor König Heinrich II., bei dem er in hoher Gunst stand, gestorben, repräsentirt er jene Gattung der humanistisch gebildeten Menschen, die jedem Ernst des Daseins bewußt auswichen und von den tieferen Fragen der Zeit gar nicht berührt wurden. Mellin de Saint-Gelais hütete sich wohl, an irgend einer Art der Opposition theilzunehmen, und gegenüber der herben und asketischen Strenge der Protestanten konnte seine poetische Leichtfertigkeit wohl gar als ein Beweis seiner zuverlässigen Anhänglichkeit an die alte



Kirche gerühmt werden. Mellins gelehrte Bildung ließ ihn hier und da im Einklang mit den Anfängen einer akademischen Richtung erscheinen, er bearbeitete die „Sophonisbe" des Trissino für die französische Bühne; aber seinem eigentlichen Leben und Wesen entsprachen seine Epigramme (Follies), seine Chansons und vor allen Dingen die „Komischen Erzählungen" mit ihrer unverhüllten Frivolität besser. In seiner leichten, lebendigen Form schloß er sich ganz an Marot an und ward, da er weder die Psalmen bearbeitete, noch im Verdacht der Ketzerei stand, in gewissen Gesellschaftskreisen sogar höher als dieser gehalten.

Gleichfalls ein Nachfolger Marots war, so weit er als französischer Poet auftrat, der unglückliche Humanist Etienne Dolet, dessen Schicksale zu den dunkelsten Blättern der Geschichte Franz' I. gehören. Dolet war 1509 zu Orléans geboren, hatte in Paris, Padua und Venedig eine selbst in seinem Zeitalter seltene Vertrautheit mit der Literatur des Alterthums gewonnen, studirte später noch zu Toulouse die Rechte, zog es aber dann vor, sich von Franz I. statt eines Amts ein Privilegium als Buchdrucker zu Lyon ertheilen zu lassen. Aus seiner Druckerei gingen einige vorzügliche Ausgaben antiker und moderner Werke hervor, er selbst lieferte als Schriftsteller eine Reihe von philologischen Arbeiten (unter anderen die erste französische Uebertragung der Briefe des Cicero) und gab zwei Sammlungen eigener lateinischen Gedichte heraus, welche unter den besten neulateinischen Dichtungen, die außerhalb Italiens geschrieben wurden, entschieden voranstehen. Mit Marot, Rabelais und allen hervorragenden französischen Dichtern seiner Tage befreundet, erprobte Dolet auch in französischer Sprache sein poetisches Talent. Unter seinen Gedichten wurden der „Bref discours de la République françoise" (Lyon 1544) und die „Zweite Hölle des Etienne Dolet" (Second enfer d'Étienne Dolet, Lyon 1544) am berühmtesten. Bereits 1542 war Dolet wegen des Drucks ketzerischer Bücher verhaftet und fünfzehn Monate in der Conciergerie zu Paris gefangen gehalten worden. 1544 hatte er eine französische Uebertragung der (unechten) Dialoge „Axiochos" und „Hipparchos" des Platon veröffentlicht, die ihm den völligen Untergang brachte. Die Sorbonne klagte ihn auf eine Stelle im „Axiochos", die er stärker accentuirt hatte, des bewußten Atheismus an, er ward

gefoltert und als Rückfälliger zum Tode verurtheilt. 1546 ward er auf dem Platz Maubert erdrosselt und sein Leichnam verbrannt. Das Geschick Dolets galt damals als eine Warnung und Einschüchterung für alle Kreise, die an der Bildung, der sarkastischen Kritik und dem lebensfrohen Uebermuth der Hochrenaissance festhielten.

In den Lebenskreisen Dolets zu Lyon war noch bei seinen Lebzeiten eine junge Dichterin erwachsen, welche gleichfalls als eine poetische Schülerin Marots angesehen werden darf. Louize Labé, die schöne Seilerin (belle cordière) von Lyon, über deren Herkunft wir nur ungenaue und ungenügende Nachrichten haben, war um 1526 zu Lyon als Tochter eines Kaufmanns geboren, scheint als ganz junges Mädchen einer abenteuerlich-leidenschaftlichen Neigung gefolgt zu sein und nahm 1542 in Waffenrüstung an der Belagerung von Perpignan theil. Im Jahr 1555, offenbar nach manchen vorangegangenen Liebesfreuden und -Schmerzen, reichte sie dem wohlhabenden Bürger von Lyon, Aymon Perrin, der das Seilerhandwerk im großen betrieb, ihre Hand und versammelte dann in ihrem Haus regelmäßig eine geistreiche und fröhliche Gesellschaft, die ihren Talenten wie ihrer persönlichen Anmuth huldigte. Der Ruf der Dichterin ward auf der einen Seite durch ihre poetischen Verehrer erhoben, auf der andern durch heftige Beschuldigungen des finstern Calvin und durch spöttische Erzählungen abgewiesener Liebhaber herabgesetzt. Gewiß ist, daß die schöne Seilerin ein echtes Kind ihrer Zeit war: lebhaft, anmuthig, leidenschaftlich und sinnlich, für jeden Reiz des Daseins empfänglich und ohne einen Zug von Prüderie oder bewußter Vorsicht. Auf der andern Seite stellten auch die bittersten Gegner ihre Begabung wie ihre Bildung nicht in Abrede. Sie verstand nach den Erzählungen der Zeitgenossen Lateinisch, Italienisch und Spanisch, war sehr musikalisch und trieb mancherlei ernste Studien. Louize Labé scheint, zuletzt als Wittwe Perrins und als solche mannigfach angefochten von den Verleumdungen der Damen von Lyon, bis nach 1566 gelebt zu haben. Ihre „Werke“ (Oeuvres; erster Druck, Lyon 1555; neueste Ausgabe von C. Troff, Paris 1873) haben die Bedeutung vortrefflicher, von eigener Empfindung und eigenem Erlebnis getragener Nachbildungen der leichten Dichtungen Marots. In einigen Elegien, einer Ode

und vierundzwanzig Sonetten entfaltet die schöne Seilerin eine liebenswürdige Naivität und anmuthige Fröhlichkeit, aber auch einigemal eine Tiefe des Gefühls, eine Wahrheit im Ausdruck des Leides, welche in der Seele des Lesers nachklingen. Leben wie Gedichte der Louize Labé im ganzen gehören zu den charakteristischen Erscheinungen der Periode Franz' I. und einer Zeit und Kultur, die bewußt und unbewußt unter dem Einfluß der Anschauungen des Alterthums und des neuen Italien stand.

Siebenunddreißigstes Kapitel.

François Rabelais.

Hoch über die Durchschnittsbegabung aller seither geschilderten französischen Dichter seiner Zeit hinausragend, in voller Eigenart und Selbständigkeit seines Genius wie seiner geistigen Ziele, trat der Humorist und Satiriker Rabelais seinem Zeitalter gegenüber. Obschon unzweifelhaft ein echtes Kind des 16. Jahrhunderts, hochstrebende und vielseitige Bildung mit einem neuen plebejen Selbstbewußtsein vereinigend, welchem im Reformationsjahrhundert eine so gewaltige Rolle zufiel, gehört Rabelais doch wieder zu den im innersten Kern wie in zahlreichen Aeußerlichkeiten einzigen Naturen, an denen sich die verallgemeinernde Charakteristik und der Scharfsinn in Einer Richtung arbeitender Kommentatoren gleichmäßig erschöpfen. Original in Leben und Literatur, leicht oder schwer verständlich, hinreißend wirkungsvoll oder räthselhaft dunkel, je nachdem er die eine oder die andere Seite seines Wesens hervorkehrt, durch und durch Franzose und doch von einigen typischen Grundmängeln des gallischen Wesens völlig frei — ein Skeptiker, aus dessen Zweifel und Spott die ernstesten Ueberzeugungen hervorleuchten, gab Rabelais schon seinen Zeitgenossen Anlaß zu der verschiedensten Beurtheilung, ward begünstigt, verfolgt, bewundert und geschmäht, um volles Verständnis nur bei wenigen zu finden. Keine Erscheinung der französischen Literatur macht es so deutlich, wie viel bedeutsame Eigenart und Lebensfülle durch die spätere, vorwiegend akademische Entwickelung verloren gegangen und verkümmert ist, als der Dichter des „Gargantua und Pantagruel".

François Rabelais ward im gleichen Jahr mit Luther, also 1483, zu Chinon in Touraine geboren, wo sein Vater nach einigen Berichten als Gastwirt, nach anderen als Apotheker des

Orts lebte. Jedenfalls war er ein wohlhabender Mann, der in der Umgegend des Fleckens einen Meierhof, La Devinière, besaß, auf dem Rabelais einen Theil seiner Jugend verbracht zu haben scheint. Seine erste Schulbildung empfing er in dem nahegelegenen Benediktinerkloster Seuillé und entschloß sich vielleicht schon hier, mehr von der Neigung für die Studien als von einem religiösen Zug seiner Natur getrieben, in einen Orden einzutreten. Im Franciskanerkloster Basmette bei Angers, wo er mit den in seiner Lebensgeschichte mannigfach einflußreichen Gebrüdern du Bellay vertraut und befreundet wurde, und im Kloster Fontenay le Comte im Poitou, wohl auch auf der Universität zu Anjou widmete er sich humanistischen Studien, erwarb sich als Kenner der griechischen Sprache die Beachtung Guillaume Budé's und anderer hervorragenden Gelehrten, erlernte auch mehrere lebende Sprachen. Die Priesterweihe empfing er 1511 oder einige Jahre später — hatte aber schon damals durch die Richtung seiner Studien, wahrscheinlich auch durch die Spottlust, die er entwickelte, den Haß seiner unwissenden und faulen Brüder Franciskaner auf sich gezogen. Infolge irgend eines dunkeln Vorkommnisses wurden Rabelais und sein Freund Amy zu lebenslänglicher Einkerkerung bei Wasser und Brod verurtheilt. Es mögen während des Kampfes der Scholastik mit dem Humanismus genug strebende Mönche in dieser Weise zu Grunde gegangen sein: Rabelais und Amy wurden durch die Intervention des königlichen Statthalters André Tiraqueau befreit und suchten zunächst Zuflucht in einem andern Kloster. Kurze Zeit später warf Rabelais überhaupt „die Kutte des Mönchs in die Nesseln" und begann im Kleide des Weltpriesters ein seinem Geschmack und Naturell besser zusagendes Leben, ohne deshalb Kirchenstrafen zu verfallen. Er dehnte die päpstliche Erlaubnis, die er 1524 von Clemens VII. erhielt, aus dem Franciskaner- in den Benediktinerorden zu treten, dahin aus, daß er eine Stellung als Sekretär des humanistisch gebildeten, ihm wohlwollenden Bischofs von Maillezais, Godefroi von Estissac, annahm und mit diesem im Schloß Legugés einige Jahre verlebte. In diesen Jahren trat Rabelais in Beziehungen zu beinahe allen hervorragenden Schriftstellern und Gelehrten Frankreichs und befreundete sich auch mit mehreren nachmaligen Vorkämpfern und Märtyrern der französischen Reformation. Ein Theil des Verdachts, den neuen Lehren zuzuneigen, dem der Humorist in späteren

Tagen unablässig ausgesetzt war, hatte wohl in diesen Beziehungen, ein größerer Theil freilich in der richtigen Erkenntnis von Rabelais' innerem Wesen seinen Grund. Noch in den zwanziger Jahren sah sich Rabelais genöthigt, neben der Gunst des Bischofs diejenige der Brüder du Bellay, welche bei Hofe viel galten, in Anspruch zu nehmen. Sie gaben ihm die kleine Pfarre des Dorfs Souday in der Nähe ihres Schlosses Glatigny und räumten ihm später, als er sich auf seine medicinischen Studien vorzubereiten begann, ein Haus in Langey ein. Rabelais hatte von früh auf Interessen für die Naturwissenschaften gehegt, und je klarer ihm ward, daß er sich seinen theologischen Anschauungen nach weder den Reformatoren im Sinn Luthers noch den Vertheidigern der alten Kirche im Sinn der Sorbonne hinzuzählen dürfe, um so mehr wuchs sein Verlangen, sich auf den Boden einer neutralen Wissenschaft zu begeben. Obschon bereits 47 Jahre alt, beschloß er 1530, Medicin in Montpellier zu studiren, begab sich nach dieser Universität, wo er bis 1532 verweilte und im Kreis der Lehrer und Studirenden großes Ansehen genoß. 1532 siedelte Rabelais nach Lyon über, wohin ihn der ihm befreundete gelehrte Buchdrucker Etienne Dolet zog, in dessen Buchdruckerei der Dichter zunächst mehrere medicinische Schriften veröffentlichte, sich außerdem durch Korrekturen, ärztliche Praxis und gelegentliche Lehrthätigkeit einen Unterhalt erwarb, der keineswegs glänzend gewesen zu sein scheint. So wenig Werth auch vielen Anekdoten beizulegen ist, welche über Rabelais' persönliche Verhältnisse nach dem Erscheinen des „Gargantua und Pantagruel" in Umlauf gesetzt wurden, so geht aus dem Grundton aller Ueberlieferungen wie aus gelegentlichen brieflichen Aeußerungen Rabelais' entschieden hervor, daß er die Unsicherheit und die wechselnden Geschicke des Wanderlebens der Humanisten mehrfach zu ertragen hatte. In Lyon war es auch, wo er muthmaßlich einen Vorläufer seines großen Romans, „Die Chronik des Gargantua" („Les grandes et inestimables chroniques du grand et enorme géant Gargantua", Lyon 1532; neu veröffentlicht von J. C. Brunet, Paris 1832), drucken ließ, welche sich in der Darstellungsweise noch einigermaßen an die herkömmlichen Ritterromane anschloß und nur erwies, daß Rabelais den volksthümlich-sagenhaften Stoff seines großen Werks schon längst mit sich herumtrug. Im folgenden Jahr erschien der älteste „Panta-

gruel", wiederum jedoch in einer Fassung, welche in dem spätern Hauptwerk Rabelais' vielfach umgearbeitet wurde. Der Humor und die Satire des Autors erhoben sich Schritt für Schritt zu ihrer vollen Kühnheit — inzwischen fehlte es auch dem ersten Buch nicht an jener Weltdarstellung, durch welche er sich den Haß aller beschränkten und eitlen Naturen seiner Zeit zuzog. Kurze Zeit nach der Herausgabe dieser Schriften kam Jean du Bellay, welcher als Gesandter König Franz' I. nach Rom ging, durch Lyon und veranlaßte seinen Studienfreund, sich seinem Gefolge in der Eigenschaft als Arzt anzuschließen. 1534 gelangte Rabelais nach Italien, sah die Stätten, die er aus seinen lateinischen Autoren längst kannte, mit voller Theilnahme und verweilte sechs Monate in Rom. Auch über diesen Aufenthalt, die Rückreise des Satirikers nach Paris und die endliche Rückkehr nach Lyon berichten die Biographen Anekdoten aller Art, ohne mehr als die Thatsache verbürgen zu können, daß Rabelais bereits vor 1535 wieder in Lyon war, wo er zum Hospitalarzt ernannt wurde, besuchte Vorlesungen über Anatomie hielt und die Marlianische „Topographie des alten Rom" als Frucht seiner italienischen Reise herausgab. In das Jahr 1535 fiel dann auch die Veröffentlichung des umgearbeiteten oder vielmehr völlig neu geschaffenen „Gargantua", welcher späterhin das erste Buch des Gesammtromans bildete. Der Erfolg war augenblicklich ein großer, die Verbreitung des Romans lenkte naturgemäß die Augen auf den Verfasser, seine Grundanschauungen und Gesinnungen. Während die altgläubige Partei in dem Dichter des „Gargantua" einen ihrer gefährlichsten Gegner erkannte und haßte, fühlten die Anhänger der neuen Lehre, daß Rabelais dennoch keiner der Ihren sei. Um nicht den mindesten Zweifel darüber zu lassen und sich für die Zukunft sicherzustellen, ging Rabelais 1536 ein zweites Mal nach Rom, diesmal, wie es scheint, vorzugsweise in seinen eigenen Angelegenheiten. Er erlangte ein Breve Papst Pauls III., durch welches ihm die Kirchenstrafen für den eigenmächtigen Austritt aus dem Kloster erlassen wurden, welches ihm gestattete, als Benediktiner Beneficien anzunehmen und gleichzeitig als Arzt zu prakticiren. Augenblicklich verlieh ihm Jean du Bellay einen Platz in der Abtei von St. Maur les Fossés bei Paris, die bereits seit 1533 zur Säkularisation bestimmt war und daher Rabelais gleichsam unter der Hand aus einem Benediktiner in einen weltlichen Chorherrn

verwandelte. Während seines diesmaligen Aufenthalts in Rom richtete der Satiriker eine Reihe erhalten gebliebener Briefe an den Bischof von Maillezais, welcher fortfuhr, ihn zu begünstigen. Bei der Rückkehr nach Frankreich nahm Rabelais sein Wanderleben zunächst wieder auf. Er ging 1537 kurze Zeit nach Paris, begab sich im gleichen Jahr wieder nach Montpellier, um endlich die medicinische Doktorwürde zu erwerben und erneut medicinische Vorlesungen an der Universität zu halten. In den nächsten Jahren finden wir ihn dann zu Narbonne, Castres und Lyon als Arzt, 1540 im Genuß seiner Pfründe als Chorherr zu St. Maur les Fossés, wo er gleichfalls ärztlichen Rath ertheilte. Für die Anmuth des Stifts von St. Maur, das er selbst „ein Paradies der Heilkraft, Anmuth, der Erquickung, Lust und Behaglichkeit wie aller Vergnügungen des Landlebens" nannte, im höchsten Grad empfänglich, in der Mitte eines ausgezeichneten, für sein literarisches Verdienst eingenommenen Freundeskreises lebend, behielt Rabelais doch jene Reiselust, die zur Charakteristik eines Humanisten des 16. Jahrhunderts beinahe unvermeidlich gehört. Er durchstreifte von Zeit zu Zeit Frankreich und hielt sich Wochen und Monate bei einem und dem andern seiner Freunde auf, er begleitete 1543 seinen Freund und Gönner Guillaume du Bellay auf einer Reise nach Piemont und war bei dessen Tod in Tavare gegenwärtig. Er schrieb in allen diesen Jahren an der Fortsetzung des „Pantagruel" und erfreute seine literarischen Freunde gelegentlich durch Vorlesungen einzelner Theile, wagte aber lange Zeit hindurch die Veröffentlichung nicht. Gerade im letzten Jahrzehnt König Franz' I. hatte sich die Verfolgung der protestantisch Gesinnten gesteigert; sie traf gelegentlich auch Humanisten, welche mit Luthers und Calvins Lehren nicht übereinstimmten, sondern nur die Heuchelei und geistliche Armseligkeit des Klerus befehdet oder sonst abweichende Meinungen bekannt hatten. Der Geist der eigentlichen Gegenreformation war in Frankreich noch früher lebendig als in Rom, und so hatte ein Skeptiker wie Rabelais wohl Ursache, sich vor der lauernden Mißgunst zu hüten. Erst nachdem seine bei Hofe geltenden Freunde ein königliches Privilegium erwirkt hatten, wagte Rabelais das dritte Buch der „Thaten des edlen Pantagruel" (Paris 1546) zum erstenmal unter seinem Namen erscheinen zu lassen. Der König sprach sich so entschieden beifällig über die glänzende Satire aus, daß die Feinde des Autors, ob-

schon durch den allgemeinen Beifall noch stärker gereizt, sich vorderhand zur Ruhe genöthigt sahen. Um so verhängnisvoller wendete sich schon im folgenden Jahr die Lage. Franz I. starb am 31. März 1547, der neue König, Heinrich II., öffnete sein Ohr von vornherein den Anklagen und Forderungen der Sorbonnisten. Und gerade in diesem Augenblick wurde gegen Rabelais' Willen ein unvollständiger Druck des vierten Buches des „Pantagruel" in Lyon herausgegeben. Die Erbitterung der pfäffischen Partei zwang jetzt Rabelais zu fliehen; er ging nach Metz, der damals noch freien deutschen Reichsstadt, und lebte hier von Unterstützungen, welche ihm die du Bellay's sandten, in möglichster Zurückgezogenheit. Erst 1549 wagte er sich wieder nach Frankreich und schloß sich einer abermaligen Gesandtschaft Jean du Bellay's nach Rom an. Hier erwarb sich seine Weltklugheit manchen Rückhalt, und als man 1550 auch in Rom die Geburt eines Sohns Heinrichs II. feierte, wußte der Dichter nicht nur verherrlichende Verse auf den großen Herrscher, sondern auch einige auf Diana von Poitiers, die allmächtige königliche Geliebte, anzubringen. Nicht nur durfte er infolge dessen unbehelligt heimkehren, sondern er erhielt auch 1551 die gute Pfarre zu Meudon bei Paris und damit ein angenehmes und sicheres Asyl für sein Alter. Er gab, auf den königlichen Schutz vertrauend, im gleichen Jahr selbst das vervollständigte und umgearbeitete vierte Buch des „Pantagruel" heraus, hatte infolge dessen neue Kämpfe zu bestehen und arbeitete fortan nur zögernd an der Fortsetzung, so daß er bei seinem am 9. April 1553 in einem Haus der Rue des Jardins zu Paris erfolgten Tode das fünfte Buch des großen Romans in der That unvollendet hinterließ. Von Rabelais' sämmtlichen literarischen Arbeiten fällt für die allgemeine Geschichte der Literatur in der That nur sein großes Hauptwerk — dieses freilich um so schwerer und bedeutender! — ins Gewicht. Der bei Lebzeiten des Verfassers in den einzelnen Büchern, in vielfachen Ausgaben und Neudrucken bereits weit verbreitete, aber erst nach Rabelais' Tod vollständig erschienene Roman „Gargantua und Pantagruel" [1] (zuerst vollständig in den „Oeuvres de maistre Fran-

[1] Die älteste deutsche freie Bearbeitung: „Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtschrift Vom Leben, rhaten und Thaten der for langen weilen Vollenwolbeschraiten Helden und Herrn Grandgusier, Gargantoa

çois Rabelais, contenant cinq livres de la vie, faicts et dits heroiques de Gargantua et de son fils Pantagruel"; Lyon 1558; spätere Ausgaben von Le Duchat und de la Monnoye, Amsterdam 1711; von Lacroix, Paris 1874; von Jannet, ebendas. 1874) erscheint als die bedeutendste Schöpfung der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Die ursprüngliche „Quelle" der Rabelais'schen Erzählung war ohne Zweifel eine weit verbreitete Sage von einem Riesen Gargantua, welche, noch aus den keltischen Tagen Galliens stammend, im Munde der Bauern von Anjou, Poitou und Touraine erzählt wurde. Gargantua ist nach der Sage ein ungeheurer Riese, der an Leibeslänge die höchsten Bäume des Waldes erreicht. Der Riese ist auf beständigen Wanderungen begriffen und leiblich freundlich und umgänglich, wenn er seinen gewaltigen Hunger zu stillen vermag. Seine regelmäßigen Mahlzeiten bestehen aus einem gebratenen Ochsen sammt etlichen Hammeln und Schweinen und hundert achtzehnpfündigen frisch gebackenen Broden. Dazu leert er aus dem Spundloch heraus mehrere Fässer Wein. Nach solchen Mahlzeiten thut er einen vierzigstündigen Schlaf und bricht dann zu neuen Wanderungen auf, seine Diener in den Taschen bei sich tragend, während ihm ein mit Speisevorräthen beladener Droll zur Seite wandelt. Aus diesem einfach-derben Märchen seiner Heimat hat Rabelais, ohne irgend einen Hauptzug der Ueberlieferung aufzugeben, seinen breit angelegten Roman herausgestaltet. Zunächst erwuchs ihm aus den grandiosen Uebertreibungen der Sage eine Parodie der abenteuerlichen Amadisromane, die durch König Franz' besondern Geschmack in erneute Aufnahme gekommen waren; daran schloß sich die Satire gegen das Heroenthum überhaupt, und im weitern Fortschritt seiner Darstellung zog Rabelais den ganzen Wirrwar und Widerspruch der Welt, das widersinnige Treiben in Staat, Kirche, Justiz und Schule, die Mißbräuche der verschiedensten Gewalten wie die Irrungen aller Stände in die Erzählung herein. Mit einer Fülle derbsten, volksmäßigen Witzes, mit energischem,

---

und Pantagruel, Königen in Utopien und Nienenreich", von Johann Fischart (1575), gehört mehr zu den Werken der deutschen Literatur als zu den Uebersetzungen. Vollständige deutsche Uebertragungen: „Gargantua und Pantagruel", mit Einleitung und Anmerkungen von Gottlob Regis (Leipzig 1832, 2 Theile); Rabelais' „Gargantua und Pantagruel", von F. A. Gelbcke (ebendas. 1879).

oft cynischem Realismus und dann wiederum mit feinster Ironie und jener Genialität, welche völlig dunkle Punkte des menschlichen Daseins blitzartig erhellt, gibt der Dichter ein Weltbild, eine Widerspiegelung von tausend Verhältnissen und Zuständen seiner gährenden Zeit, aus dem die fröhliche Naivität und die phantastische Abenteuerlichkeit des Riesenmärchens gleichwohl niemals völlig verschwinden. Je gefährlicher die direkte Verspottung der Welt gewesen wäre, in der Rabelais lebte und lachte, um so mehr mußte er sich gedrungen fühlen, seine Satire durch den blitzschnellen Wechsel von realen und märchenhaften Elementen, durch das Schillern zwischen wörtlicher und allegorischer Bedeutung der einzelnen Abenteuer und Züge zu sichern. Daraus erklärt sich die Doppelnatur des Werks, in dem zahlreiche mit Schlichtheit vorgetragene Kapitel so wenig einer Erläuterung bedürfen wie irgend ein Märchen oder eine volksthümliche Burleske, während andere Theile alle Kunst und allen Scharfsinn zahlreicher Kommentatoren herausfordern.

Nach einem Prolog, in dem der kühne Cynismus des Autors sich zum erstenmal Genüge thut, berichtet er zunächst über Herkunft und Stammbaum seines Helden Gargantua, der ein Sohn des Riesen und wackern Trinkers Grandgousier und seines nicht minder durstigen Weibes Gurgelmilte (Gargamelle) ist. „Wollt Gott ein jeder wüßt seinen Stammbaum so eigens vom Kasten Noä bis diese Stund. Ich halt dafür es sind ihrer Mehre heut zu Tag Kaiser, Könige, Herzöge, Fürsten und Päpst auf Erden, welche von einigen Bettelbriefträgern und Scherenschleifern das Leben haben. Und wiederum Mehre sind Spittelpracher, elende Lumpen und Hungerleider, die vom Geschlecht und Blut großer Könige und Kaiser entsprossen sind, hinsichtlich der erstaunlichen Versetzung der Staaten und Königreich." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 1. Kapitel.) Das zweite Kapitel enthält dann den mystischen Stammbaum, den „antidotireten Firlfanz in einem alten Begräbniß funden". Die folgenden Kapitel erzählen nun, immer mit den kräftigsten Zügen und einschneidenden Cynismen, wie wunderlich es zuging, daß Gargantua schließlich bei einem großen Eß- und Trinkfest zur Welt kam und als ein Elfmonatskind gleich mit vernehmlicher Stimme „zu trinken, zu trinken!" begehrte. In ergötzlicher Weise wird weiter berichtet, wie man Gargantua kleiden thät, welches seine Leibfarben waren, womit er seine Jugend zubrachte, und welch wunder-

baren Verstand er bei bedenklichen Anlässen entfaltete. Der Unterricht des jungen Gargantua im Lateinischen wird zunächst durch einen Sophisten besorgt. „Alsbald zeigt man einen großen sophistischen Doktor namens Meister Thubal Holofernes an, der trieb ihm sein ABCtäflein so in den Kopf, daß er es vor- und rückwärts konnt und bracht damit fünf Jahr und drei Monat zu. Darnach las er ihm den Donatus, den Facetus, Theodoletus und Alanus in parabolis, und damit brachte er wiederum zu dreizehn Jahr, sechs Monat und zween Wochen." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 14. Kapitel.) Darüber fängt Grandgousier an, die Güte der Unterrichtsmethode zu bezweifeln, und vertauscht den Lehrer der alten Schule mit einem Pädagogen vom modernen Humanistenschlag. Dieser räth, mit dem jungen Gargantua auf die Hochschule nach Paris zu ziehen, und ein ungeheures Pferd, welches der König von Numidien „auf drei Caracken und einer Brigantine" an Grandgousier schickt, kommt als vortreffliche Reisegelegenheit gerade zurecht. Gargantua gelangt auch glücklich nach Paris, aber „alle Leut betrachteten ihn voll Staunens und Verwunderung. Denn das Pariser Volk ist so läppisch, gaffigt und albern von Natur, daß ein Taschenspieler, ein Ablaßkrämer, ein Maulthier mit seinen Cymbeln, ein Leiermann auf der Gassen mehr Leut um sich versammelt: und drangen ihm also beschwerlich zu Leib, daß er zuletzt gezwungen war sich auf die Thürme der Notre Dame-Kirche zu retiriren und niederzulassen". („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 17. Kapitel.) Nachdem er sich dann durch eine unnennbare Ueberschwemmung von den Peinigern befreit, fällt es ihm ein, die Glocken von Notre Dame als Schellen für seine große Mähre mitzunehmen, worüber denn ganz Paris in Aufruhr und Verzweiflung geräth. Einer der Sophisten von der Sorbonne disputirt ihm mit einer schlechten lateinischen Rede die Glocken wieder ab; die Pariser verpflichten sich, dafür Gargantua's großes Roß zu füttern, so lange er bei ihnen verweile. Nachdem Ponokrates herausbekommen, auf welche Weise Gargantua mit Schlemmen und geistlosen Andachtsübungen bei den Sophisten seine Zeit verloren und dumm und dämlich geworden, beginnt er seinen Riesenschüler vom 23. Kapitel an in solche Lehrzucht zu nehmen, daß ihm nicht eine Stunde vom Tag verloren geht. Die idealistische Schilderung der Erziehung Gargantua's hat selbst Anlaß gegeben, Rabelais alles Ernstes als einen Pädago-

gen zu behandeln. Inzwischen wird diese Mustererziehung dadurch unterbrochen, daß daheim zwischen den Weckenbäckern von Leoné und Grandgousiers friedlichen Hirten ein Streit entstanden ist und der König Pikrocholus den alten Grandgousier mit Krieg überzogen hat. Da muß denn Gargantua von Paris aufbrechen, um sein Land zu retten, eilt herbei, überwindet die Feinde in großer Schlacht und kehrt siegreich zu seinem Vater heim. Das erste Mal, wo er sich mit seinem Kamm aus Elefantenzähnen wieder strählt, fallen ihm die Geschützkugeln aus den Haaren. „Welchs als sein Vater Grandgoschier sahe, meint er es wären Läus und sprach zu ihm: ‚ey, ey! mein lieber Sohn, bringst du die Sperber von Montagu uns so weit her? Ich dacht nicht, daß du dorten hausirtest'. Da antwort ihm Ponokrates: ‚Gnädigster Herr denkt nicht, daß ich ihn in dies Läuskollegium, welches den Namen Montagu führt, gethan hätte, lieber hätte ich ihn unter die Pracher von St. Innocenz geben wollen, wegen der schmählichen Unflätherei und Grausamkeit, die ich allda gesehen habe. Denn weit besser hält man die Sträfling unter den Mauren und Tartaren, die Mörder im peinlichen Gefängniß, ja wahrlich den Hund in eurem Haus, als diese armen Tropfen in selbem Collegio. Und wär' ich König zu Paris, der Teufel hol mich, wo ichs nicht ansteckt' und Principal und Regenten zumal mit Feuer verbrennte, die solchen Abscheu vor ihren Augen verüben lassen'." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 37. Kapitel.) Der energische Ausfall gegen die verlotterten Unterrichtsanstalten alten Stils, dem noch viele andere folgen, macht zunächst wieder den prächtigen Erzählungen Platz, wie Gargantua sechs Pilger im Salat aß und sich dann mit dem Bruder Jan Klopfleisch, der einen Klostergarten mannlich vertheidigt hat, bekannt macht. Der Mönch, in seiner drastischen Völlerei und unverwüstlichen Laune eine wahre Prachtfigur, begleitet Gargantua in den Krieg, wird dabei von den Feinden gefangen, nachher befreit, während Grandgousier und Gargantua Abenteuer bestehen, Siege erfechten, das Heer des Pikrocholus in Clevenaldsburg zerstreuen und den letztern selbst nöthigen, eine Flucht anzutreten, seit welcher er als armer Lidlöhner zu Lyon lebt und noch immer steif und fest hofft, in seine Staaten wieder eingesetzt zu werden. Danach bestraft Gargantua die Urheber des Kriegs nicht gerade hart, indem er sie in seiner neu errichteten Buchdruckerei an die Preßbengel stellt, belohnt

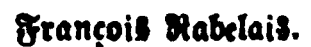
seine Getreuen königlich und erbaut endlich für den Mönch die Abtei Thelem. Derselbe errichtet darin einen Orden nach seinem eigenen Sinn, der das Widerspiel aller anderen sein soll. „Weil man derzeit niemand ins Kloster stieß als blinde, lahme, hockrige, häßliche, mißgeschaffene, unreinische, thörigte, verhexte, vertrackte Weiber, desgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläftigen Männer: so ward verfügt, daß man da niemand als schöne, wohlgestalte, wohlgeartete Frauen und niemand als schöne, wohlgestalte, wohlgeartete Männer aufnähm. Item weil Männer in Frauenklöster nicht anders als heimlich kommen können oder im Sturm, ward dekretirt, daß da kein Weib sein sollt, es wär denn ein Mann dabei, noch auch ein Mann, wo nicht ein Weib wär. Item weil so Männer als Weiber einmal ins Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahr lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib da aufgenommen, wanns ihnen gut däucht frei und gänzlich wieder heraus marschieren dürften. Item, weil die Ordensleut gemeinlich drei Gelübd thun, nämlich Keuschheit, Armuth und Gehorsam: so ward vorsehen, daß man allda in Ehren möcht beweibt sein, daß ein jeder reich wär und in Freiheit leben sollte." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 52. Kapitel.) Mit der phantastischen Schilderung vom Glück der Thelemisten und einer räthselhaften Prophezeiung, die man bei der Gründung der Abtei findet, die Gargantua auf den Verfall und die Erhaltung göttlicher Wahrheit, der Mönch aber auf eine Beschreibung des Ballspiels unter verblümten Redensarten deutet, schließt das erste Buch des Romans. Das zweite (der Geschichte Pantagruels erstes), wiederum mit einem satirischen Prolog eingeleitet, gibt zunächst Auskunft über Ursprung und Alterthum des großen Pantagruel, einen Stammbaum der Riesen von Chalbroth bis Gargantua, Pantagruels Vater (verschiedene Kommentatoren haben versucht, aus diesem Stammbaum denjenigen der französischen Könige heraus zu erklären), erzählt dann, daß der Held der Geschichte im durftigsten Jahr geboren worden, das jemals über die Welt gekommen sei, und schon in der Wiege die schauderhaftesten Dinge vollbracht habe. Auch Pantagruel besucht französische Universitäten: „ging auf Rochelle, von da zur See gen Bourdeaulx, wo er niemand groß studiren sah, außer die Bootsknecht auf dem Sand das Kockenspiel. Von da gen Toulouse,

an welchem Ort er trefflich tanzen und mit dem Beidenfäuster handiren lernt, wie der Scholaren Brauch auf selbiger Universität ist. Verweilet aber allda nicht lang als er sah, daß sie ihre Lehrer lebendig wie die Rauchhering brieten, und sagt: ‚das wolle Gott nicht, daß ich eines solchen Todes stürb! ich bin schon so durstig genug von Natur, brauch mich nicht erst noch mehr zu erhitzen'. Nach diesem kam er gen Montpellier, wo er sehr auserlesene Weine von Mirvaulx und lustige Gesellschaft fand, gedachte daselbst die Arzneikunst zu studiren, erwog aber, daß es ein gar zu leidigs und melancholisches Handwerk wär' und daß die Aerzte nach Klystiren röchen wie alte Teufel". Auch in Avignon und Bourges seine Rechnung nicht findend, geht Pantagruel „weiter gen Orléans; da fand er ein gutes Lümmel-Häuflein von Scholaren, die gaben ihm groß Tractament zum Willkomm', und in kurzer Zeit lernt er von ihnen den Ballenschlag so aus dem Grund, daß er darin Meister ward; denn die Studenten allda sind trefflich wohl geübt darinn und führten ihn auch dann und wann auf die Inseln über zum Bosselspiel. Und daß er ihn den Kopf etwann mit vielem Studiren zerbrochen hätt', das ließ er sein bleiben, aus Furcht blödsichtig davon zu werden: zumal ein Professorischer Quidam in seinen Lectionen öfters lehret, daß nichts den Augen so schädlich sei, als das Augenübel". („Gargantua und Pantagruel", 2. Buch, 5. Kapitel.) Schließlich bezieht der Held auch die große Universität Paris, studirt auf einen ermahnenden Brief seines Vaters Gargantua hier mit höchstem Eifer, so daß er an allen Ecken der Stadt neuntausendsiebenhundertvierundsechzig Thesen aus allen Wissenschaften anschlagen, Artistenfakultät, Sorbonne und Oberhofgericht auf den Hintersten setzen und einen außerordentlich schwierigen Rechtshandel zwischen zwei Hohen vom Adel endgültig entscheiden kann. In dieser Zeit machte er auch die wichtige Bekanntschaft des Panurg, eines Menschen „von schöner Statur und wohl formirt in allen Leibesproportionen, aber an mehreren Stellen elend zerlumpt und so übel zugericht, daß er den Hunden entlaufen schien", der alle Sprachen spricht und die wundersamsten Abenteuer erlebt hat, vorderhand aber „fast dringende Essenslust, leeren Magen, scharfe Zähne, verdürrte Gurgel, brüllenden Hunger" hat. Panurg erweist sich im weitern Verkehr mit Pantagruel als „ein Taugenichts, Gauner, Saufaus, Strotter und Pflastertreter wie keiner

mehr in ganz Paris; im übrigen der bravste Knab auf Gottes Erden". („Gargantua und Pantagruel", 2. Buch, 16. Kapitel.) Die Streiche Panurgs, in dem die am weitesten gehenden Erklärer ein Porträt des klugen, weltgewandten uud gefährlichen Kardinals von Lothringen finden wollen, und der wenigstens einige Züge des Guisen an sich trägt, treten immer breiter in den Vordergrund des Romans. Panurg, der echte Repräsentant des mit Frivolität gepaarten französischen Verstandes und der satirisch angehauchten Welt- und Menschenkenntnis, überwindet zu großer Glorie einen hervorragenden englischen Gelehrten, kommt dadurch „zu Ehr und Ansehn in Paris und das Volk lobpries ihn öffentlich, macht' auf ihn einen Gassenhauer, den Kind und Katz im Kapploch sang," besteht ein absonderliches Liebesabenteuer und wird schließlich Paris nur entführt, weil an Pantagruel Botschaft gelangt, daß die Dipsoden in seine väterlichen Besitzungen eingefallen seien und die große Stadt der Amauroten belagert hielten. Pantagruel bricht mit Panurg und seinen anderen Gefährten auf und überwindet nach mancherlei Abenteuern, in denen allen Panurgs Schalkheit triumphirt, das Lager der Feinde auf seine besondere cynische Weise, erschlägt die dreihundert Riesen in Werksteinrüstung und ihren Hauptmann Werwolf, nimmt den König Anarchos gefangen und hält einen feierlichen Siegeseinzug in die Amaurotenhauptstadt. Panurg aber macht aus dem gefangenen Dreiweckenkönig einen wohlgesitteten Menschen. „Die Teufelskönig hier zu Land sind eitel Kälber, zu nichts nutz und wissen nichts weiter als ihre armen Vasallen zu schinden und alle Welt mit Krieg zu plagen nach ihrem abscheulichen bösen Gelüst. Ich will ihn auf ein Handwerk thuen, er soll mir Grunsesgegenrufer werden." („Gargantua und Pantagruel", 2. Buch, 31. Kapitel.) Einige Zeit später aber erkrankt Pantagruel, spürt ein Magendrücken, fällt in die Hände der Aerzte, die ihn kupferne Pillen, groß wie Thurmknöpfe, verschlucken und seinen Magen aufräumen lassen. Nächstdem erobert Pantagruel ganz Dipsodien und führt eine utopische Kolonie in das Land, ernennt Meister Panurg zum Burgvogt von Salmigundien und gewährt ihm reiche Einkünfte. „Und hielt euch auch der neue Herr Burgvogt so wohl und rathsam Haus damit, daß er in noch nicht vierzehn Tagen so fix' als lose Gefäll der Vogtei auf drei Jahre verdilapidiret hätt'. Verthäts mit tausenderlei kleinen ergötzlichen Trakta-

mentlein, insonders für gute Kamerad, junge Maidel und schmucke Dirnlein. Schlug Holz, verbrannt die großen Stämm, damit er die Asch' verkaufen könnt, nahm Geld zum varous auf, kauft theuer, schlug wohlfeil los und aß sein Korn in der Grün auf." („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 2. Kapitel.) Pantagruel zürnt darüber nicht, obschon er Schulden verabscheut, sondern disputirt mit Panurg über rasche Verschwendung, über Schuldner und Borger, bis der letztere in wundersamem Aufzug, „einen Floh im Ohr," vor ihm erscheint und die Absicht zu freien an den Tag legt. Held Pantagruel erschrickt mächtig über diese Verwegenheit und stellt dem Vorsatz Meister Panurgs eine Welt von Gründen gegenüber, empfiehlt in so ungewisser Sache, durchs Loos oder durch Würfel zu entscheiden, das Für und Wider durch Träume zu erkunden. Sobald aber Panurg einen entscheidenden Traum hat, verkünden ihm Pantagruel und Bruder Jan Klopfleisch aus demselben unvermeidliche Hahnreischaft. „‚Ich seh wohl', sprach Pantagruel, ‚wenn ich mich irgend auf Traumschau und Bedeutung versteh', daß euer Weib euch nicht wirkliche Hörner, die man mit Händen greifen kann, aufsetzen wird, wie die Satyrn tragen, aber sie wird euch die ehliche Treu und Pflicht nicht halten, wird nach andern gehn und euch zum Hahnrei machen. Auch werdet ihr just nicht zur Pauken verwandelt werden, wohl aber schlagen wird sie euch, wie eine Heerpauk. Noch wird sie zur Eulen werden, aber bestehlen wird sie euch, wie der Eulen Art ist!' — ‚Im Gegentheil', versetzt Panurg, ‚mein Traum wahrsagt, in meiner Eh werd alles Gutem die Hüll' und Füll sein, ein Horn des Ueberflusses!'" („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 14. Kapitel.) Da man sich solchergestalt über die obschwebende Streitfrage nicht zu einigen vermag, so beschließt man, weitere Orakel zu befragen. Pantagruel räth Panurg, mit der Sibylle von Panzoust zu reden, hilft die Sprüche derselben aber wiederum nicht zu Panurgs Zufriedenheit deuten, rühmt dem Meister den Rath der Stummen und ermuthigt ihn, da Panurg starrköpfig auf dem Heirathsvorsatz besteht, die Weisheit eines Poeten und des Astrologen Geo Trippa einzuholen. Während diese sämmtlich die Heirath widerrathen, gibt Bruder Jan Panurgen lustigen Rath und muntert ihn zur Ehe auf. Da aber die Glocken von fern klingen: „Nimm Frau, nimm, nimm!" und beim Näherkommen lauten: „Frei' nicht, frei' nicht, nein, nein, nein, nein!" so fällt Meister Panurg

selbst in Zweifel und Sorgen, und Pantagruel muß zur Entscheidung der Sache einen Theologen, einen Mediciner, einen Logisten und einen Philosophen berufen. Sie berathen im Namen und Sinn ihrer Fakultäten den Heirathslustigen, ohne ihn klüger zu machen. Deshalb empfiehlt Pantagruel als letztes Mittel, einen Narren zu befragen. „Durch Narrenrathschlag, Prophezeiung und Eingebung wißt ihr wohl, wie viele Fürsten, Könige und Staaten schon erhalten, wie viele Schlachten gewonnen, wie viele Zweifel erlediget worden. Ich brauch auch nicht erst lang der Beispiel zu gemahnen!" („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 37. Kapitel.) So lassen sie Triboulet, den berühmten französischen Hofnarren, herbeirufen, und Pantagruel wohnt inzwischen dem Termin des Richters Gänszaum bei, welcher die Processe nach dem Loos der Würfel entscheidet, — eine bittere Satire auf die französische Justiz. Auch der Narr, der zu Wasser von Blois ankommt, läßt nur einen dunkeln, orakelhaften Spruch vernehmen, über dessen Deutung Pantagruel und Panurg hergebrachtermaßen nicht einig werden können. Er nennt den Frager Narr wie keiner mehr. Panurg ist das wohl zufrieden. „Nicht, daß ich mich schamlos vom Narrengau lossagen wollt: bin da zu Haus: gehör' hinein, ich gebs gern zu. Die ganze Welt ist närrisch. Fou in Lothringen liegt bei Tou, das ist nicht ohn. Steckt alles voll Narren. Salomo spricht, der Narrenzahl ist unendlich. Unendlichkeit nimmt nicht ab noch zu, wie Aristoteles lehrt. Und ein Narr wär' ich wie keiner, wenn ich als Narr mich für närrisch nicht halten wollte. Auch dies macht die Zahl der Tollen und Thoren unendlich!" („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 45. Kapitel.) Aber in den übrigen Räthselworten erblickt der Heirathslustige, wie billig, nur eine entschiedene Ermuthigung. Und so ist denn das Resultat, daß Pantagruel und Panurg eine gemeinsame Fahrt zum „Orakel der göttlichen Boutelge" beschließen, zu welcher der erstere vom alten Gargantua ausdrücklich Urlaub und alle nöthigen Mittel erhält. Die Fahrt ist der Gegenstand des vierten Buches, zu dem Rabelais zwei verschiedene Prologe geschrieben hat. Pantagruel geht im Hafen von Thalaß zur See, um unterwegs wunderbare Fährlichkeiten und Abenteuer zu bestehen, mit denen der Autor auch die Reisebeschreiber und Entdecker seiner Zeit ironisirt. Durch die Taubenpost korrespondirt Pantagruel mit seinem Vater Gargantua von der See aus, erreicht nach längerer Reise das Eiland Plattnasien, wo sonder-



bare Verwandtschaften herrschen, landet auf der Insel Cheli, wo St. Panigon König ist, und erhalten im Schickanenland die höchsten Proben menschlicher Niederträchtigkeit, indem sich alle Welt für Geld prügeln lassen will. „Bruder Jan zerbläut dem Rothschnauz mit hartem Stockholz Bauch und Rücken, Arm, Bein, Kopf, Rumpf und alles so weich und windelweich, daß ich ihn auf dem Fleck für todt hielt. Gab ihm darauf die zwanzig Thaler. Und mein Hans Aff in die Höh gesprungen, froh wie ein König oder zween. Die anderen schrien auf Bruder Jan ein: ‚Herr Bruder Teufel, wenns euch beliebt, für weniger noch unser Etlich zu dreschen, wir stehen euch all zu Dienst, Herr Teufel'." („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 16. Kapitel.) Bei Passirung der Inseln Tohu und Bohu taucht mit dem Riesen Schnautzhahn, der für gewöhnlich Windmühlen frißt, wieder einmal die ursprüngliche Stoffwelt des Rabelais'schen Romans auf. Während eines gewaltigen Seesturms geberden sich die Begleiter Pantagruels nach Maßgabe ihrer Anlagen jämmerlich und werden dafür um so lustiger, als der Sturm vorüber ist. Nach dem Sturm landen die Abenteurer auf der Makräoneninsel, wo der König Fastnacht regiert, der drei Viertel des Tags heult und greint, zu keiner Hochzeit kommt, aber trotzdem der geschickteste Spicknadelmacher und Bratspießschnitzer in vierzig Herren Ländern ist. Es folgen die Jagd auf ein großes Ungeheuer, den Physeter, und die Fahrt nach Grimm-Eiland, dem uralten Stammsitz der Würste. Ueber das Eiland Ruach, wo die Leute von nichts als Wind leben, „sie essen nichts, sie trinken nichts als eitel Wind; statt Häusern sieht man nur Wetterhähn" („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 43. Kapitel), über das Eiland der Papfeiger, arme, elende Leute, die den Papimanen unterwürfig sind, aber noch immer schlau genug, den Teufel zu betrügen, erreichen sie das Land der Papimanen selbst, wo man sie mit Hosianna empfängt, weil sie den Gott auf Erden, den Papst, gesehen. „‚Saht ihr ihn, saht ihr ihn jemals?' — ‚Ja, ja', antwort Panurg, ‚o ja, ihr Herrn, ich hab ihrer drei gesehen, doch hat michs eben nicht fett gemacht.' ‚Wie?' riefen sie, ‚was ist das? singen nicht unsere heiligen Decretales, daß ihrer nie mehr denn einer leb?' ‚Ich mein', antwort Panurg, ‚versteht mich, drei hinter einander, sonst hab ich nie mehr als Einen auf einmal gesehen.'" („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 48. Kapitel.) Die Kühnheit der humanistischen Satire

gegen die Anbetung des Papstes erreicht hier und in den folgenden Kapiteln ihren Höhepunkt in Panurgs Worten: „‚Unsre letzten Päpst hab ich statt Mitern Helm auf'm Kopf sehen tragen und oben drauf die persische Tiar gestülpt. Und wenn die ganze Christenheit in Fried und Ruh war, führten sie allein grausamen und blutigen Krieg'. — ‚Ei', sprach Schlottig, ‚das thäten sie eben wider die Rebellen, die Ketzer und gottvergessenen Protestanten, die seiner lieben Heiligkeit, dieses grundgütigen Erdengottes, nicht folgen wollten. Dieses ist ihm nicht nur verstattet und erlaubt, sondern durch die hochbelobten Dekretalen sogar geboten: und müssen Kaiser, Könige, Fürsten, Herzög und freie Städt sofort mit Feuer und Schwert und Blut ersäufen, sobald sie auch nur ein einigs Jota von seinen Geboten weichen; sie ihrer Hab berauben, des Regiments entsetzen, in Bann und Acht thuen und nicht nur ihre und ihrer Kinder und andern Blutsfreund Leiber tödten, sondern auch ihre Seelen bis zu dem heißesten Höllenpfuhl hinab verfluchen.'" („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 50. Kapitel.) Die Erlebnisse der Reisenden dagegen bei Gaster und den Gastrolaten, deren Motive dem alten Schlemmermärchen vom Schlaraffenland entnommen sind, lenken wieder in den harmlosern Ton ein. Das unvollendete fünfte Buch setzt die Reise fort, schildert, wie Pantagruel mit seinen Genossen nach Läut-Eiland kommt, Station im Lande der Katzbälger macht, der Königin der Quintaner einen Besuch abstattet, lernt auf der Insel der Schlarfe, die nur von Stockfischsuppe leben, den Orden der „Brummbrüder" kennen. „Auf dem festen Land wohnten schon die kleinen Freunde und Semisbrüder der lieben Frauen, item die stattlichen Minores, als abbrevirte Bullen-Abbiß und Semibreviarier, die eingeräucherten Picklingsbrüder-Minimi und die Häckelbrüder-Minimi und könnt' man jetzt das Werk nicht weiter minimiren als in Brummbrüder." („Gargantua und Pantagruel", 5. Buch, 27. Kapitel.) Die Brummbrüder, die angezogen gehen wie die Mordbrenner, werden schlimm geschildert: „in der ganzen Welt ist dies vertrackte Mönchsgesindel so gierig auf den Fraß erpicht und dann sprichts noch, es hätt' auf Erden nichts weiter, als sein Leben. Ei zum Geyer, was haben denn die Kaiser und großen Potentaten mehr?" — Ueber Atlas-Eiland und Laternien gelangen die Reisenden endlich zum Ziel, zum Orakel der Bouteille, dessen Eiland und Tempel breit beschrieben wird, und wo

sie von der Priesterin Bakbuk der göttlichen Bouteille vorgestellt werden, vor der sie in poetischen Wahnsinn verfallen. Mit dem Abschied von dem Orakel schließt auch das fünfte Buch, hinterläßt also die Frage von Panurgs Heirath ungelöst und die weiteren Schicksale des Pantagruel im Dunkel.

Eine Gesammtcharakteristik dieses reichen, wechselnden Inhalts, so weit es sich nicht um die überall durchleuchtenden subjektiven Grundeigenschaften Rabelais' handelt, um die gleichmäßige Kraft und Stärke seiner Beobachtung und Darstellung, um die gleichmäßige Kühnheit seines Cynismus, ist beinahe ausgeschlossen, weil während der langen Arbeit an dem Werk die Ausführungsweise mehrfache Veränderungen erfuhr, so daß die späteren Theile des „Gargantua und Pantagruel" viel abstrakter und deutungsbedürftiger erscheinen als die ersten Bücher. Die Gefahren, unter denen Rabelais den Roman weiter zu führen hatte, bewirkten, daß die Verhüllung der direkten Satire gegen Menschen und Zustände zu gleicher Zeit dichter und schillernder ward. Rabelais suchte sich bald durch geflissentliche Dunkelheiten, bald dadurch zu schützen, daß er in seine eigene zutreffende, scharfe und darum leicht erkennbare Charakteristik abweichende, die Deutungslust verwirrende Züge einfügte. Der Ueberblick über das Ganze zeigt, daß sich die inneren Anschauungen des Autors wenig geändert hatten, daß er die Gesinnungen der Humanisten, gegenüber dem erwachten Fanatismus der Altgläubigen wie gegenüber der von Calvin geführten Reformationspartei, aufrecht erhielt, aber ohne die volle innere Freudigkeit und Zuversicht, mit der er sein satirisches Weltbild ursprünglich entworfen hatte. Das kräftige, übermüthige Lachen, welches man in den ersten Büchern beständig erklingen hört, erschallt in den letzten nur noch vereinzelt, die Lust an der Tollheit und Thorheit der Welt hat gelegentlich einen bittern Beigeschmack, und einzelne Angriffe und Ausfälle sind nicht mehr klatschende Geiselhiebe, sondern rasch geführte Dolchstöße, die den Gegner ins Herz treffen. Die Mischung von freier Entschlossenheit, die ein Aeußerstes wagt, und von rückhaltender Weltklugheit, welche keinen Grund sieht, ihre innerste Gesinnung der brutalen Dummheit der Masse zu enthüllen, wirkt eigenthümlich anziehend und läßt die Persönlichkeit des Autors auch da vor das Auge treten, wo der Leser derselben in die letzten Regionen der Phantastik zu folgen hat. Die Origi-

nalität aber des ganzen Werks, die von den inzwischen herrschend gewordenen Formprincipien so wesentlich abweichende Ausführung mußten „Gargantua und Pantagruel" noch viel vereinzelter stellen, als es schon durch die Gesinnungen und Ueberzeugungen des Verfassers geschah. Selten hat ein poetisches Werk von so mächtiger Wirkung wie Rabelais' Roman so wenig unmittelbare Nachahmung gefunden. Mit dem großen Satiriker schloß eine bestimmte französische Kulturepoche ab; neben und um ihn war bereits ein Geschlecht emporgewachsen, das seine kühne Selbständigkeit allenfalls zu bewundern, aber sich nicht fruchtbar anzueignen vermochte.

Achtunddreißigstes Kapitel.

Renaissance-Dichtung in England.

Die Periode der Hochrenaissance fiel in England mit der Regierung König Heinrichs VIII. aus dem Haus Tudor oder, genauer gesprochen, mit den ersten Jahrzehnten dieser Regierung zusammen. Eine doppelte geistige Bewegung: die Ausbreitung der Studien des Alterthums in Verbindung mit der Entstehung einer neulateinischen Literatur und die Blüte einer englischen Kunstdichtung nach antiken und italienischen Mustern, zeigte mit unwesentlichen Abweichungen auch England unter dem stärksten Einfluß eines allgemeinen Zugs der Zeit. Da die englische Reformation spät begann, zunächst aus der Initiative und launenvollen Willkür König Heinrichs VIII. hervorging, sich nach dessen Willen darauf beschränken sollte, den königlichen Supremat an die Stelle des päpstlichen zu setzen, da sich die Folgen der großen und leidenschaftlichen kirchlichen Kämpfe erst seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts in England geltend machten, so blieb der Renaissance-Bewegung ein längerer Zeitraum selbständiger Wirkung. Auch Heinrich VIII. von England stand unter den Fürsten voran, welche von den Humanisten ganz Europa's mit hohem Ton als Beschützer der Studien und der echten Wissenschaft gepriesen wurden. In der That hatten sowohl er wie der priesterliche Günstling, welcher während der ersten Jahrzehnte König Heinrichs für den prunksüchtigen und eitlen Herrscher schaltete, der Kardinal Wolsey, einen Anflug der Bildung und des wissenschaftlichen Sinnes der Zeit. An Heinrichs Hof sammelten sich auswärtige und einheimische namhafte Humanisten: Erasmus von Rotterdam war in London wie überall der willkommene Gast, während wiederholter und längerer Aufenthalte in England lehrte er zu Cambridge griechische Grammatik und erhielt eine Pfründe als



Pfarrer zu Aldington. Seine Kenntnisse, Anschauungen und Ueberzeugungen waren von bedeutendem Einfluß auf einen Freundeskreis, aus dem Naturen wie der freisinnige Johann Colet, der Dechant von St. Paul zu London, wie William Lilly und wie Thomas Morus hervorragten. In dem Engländer Thomas Morus durfte Erasmus seinen hervorragendsten Schüler preisen: gleich Erasmus vertiefte sich der englische Friedensrichter und nachmalige Lord-Kanzler Heinrichs VIII. in die Schriftwerke des Alterthums, gleich Erasmus erwarb er aus ihnen jene Schärfe des Geistes und Feinheit des Geschmacks, die ihn zum unversöhnlichen Feind der abergläubisch-rohen Pfaffheit stempelte. Mannhafter und gesünder angelegt als sein Freund und Meister, gewann Thomas Morus aus der Kenntnis der antiken Welt einen heitern, frischen Lebensmuth, eine würdevolle Haltung und den nachhaltigen Antrieb zu unablässiger geistiger Thätigkeit bei entschiedener Genügsamkeit des äußern Lebens. Mit seinen kleineren Satiren, Epigrammen, Episteln, Festgedichten und Streitschriften in lateinischer Sprache nur einer unter den hunderten der damaligen Philologen-Poeten, wurde Thomas Morus durch seinen aus der Beschäftigung mit der Republik des Platon erwachsenen Staatsroman „Die neue Insel Utopia" („De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia", Löwen 1516) zu einer höhern literarischen Bedeutung erhoben. Gleich dem „Lob der Narrheit" des Erasmus von Rotterdam, das auf englischem Boden begonnen worden war, ja tiefer und eingreifender als die Satire, wirkte der Idealismus der „Utopia" auf die geistige Entwickelung der Zeitgenossen und Nachfahren. Die Anlage, die Schilderungen und Einzelgedanken des Morus'schen Romans kehrten in zahlreichen Schöpfungen der einzelnen Nationalliteraturen wieder und legten Zeugnis für die innere Lebenskraft jener Bildung ab, der sie entsprossen waren. Daß Thomas Morus daneben auch zu den Meistern englischer Prosa zählte, entsprach einem Entwickelungsgesetz, welches uns schon aus der Geschichte der italienischen Frührenaissance entgegengetreten ist. Die Zahl der englischen Humanisten war während der Regierung Heinrichs VIII. im beständigen Wachsen, und die schweren inneren Kämpfe, in welche sich ein Theil derselben hineingerissen sah, die tragischen Schicksale, in denen manches innerlich reiche Leben (auch dasjenige des Thomas Morus) endete, hielten die allgemeine Ver-

breitung einer freiern und tiefern Bildung nicht auf, die sich in England in hervorragender Weise auch auf die Frauen erstreckte.

Ebendiese Bildung, der bessere Geschmack, welcher durch die weit ausgedehnte Lektüre der Literatur des Alterthums erworben wurde, zuletzt — nicht am letzten — die größere Vertrautheit mit der hochentwickelten und reichen italienischen Dichtung brachten eine wesentliche Umstimmung des Grundtons und der Strebziele auch in der englischen Poesie hervor. Der Ruhm und die ausschließliche Geltung John Skeltons begannen zu verblassen, jedenfalls hatte er keine hervorragenden Nachfolger. An die Stelle halb gelehrter, halb burlesker, immer aber derb populärer Poeten traten jetzt Dichter von einem völlig veränderten Gepräge. Die Nachahmung der italienischen, namentlich der petrarchischen, Lyrik stellte sich für die poetisch gestimmten Edelleute, die am Hof Heinrichs VIII. lebten, als eine bedeutungsvolle künstlerische Aufgabe dar. In der That waren die Darlegung der persönlichen Empfindung, ja gelegentlich selbst nur des Scheins derselben, die Beherrschung neuer künstlichen Formen, die reine und sorgfältige Durchbildung der Sprache, nach der die Wyatt und Surrey strebten, zuletzt ein Gewinn für die gesammte englische Dichtung, um so mehr, als sie nicht alleinherrschend zu werden vermochten.

Als die hervorragenden poetischen Talente des neuen Stils erscheinen in den Tagen Heinrichs VIII. zwei Edelleute, in deren Leben die Schicksalswirren und Wechselfälle, denen alle hervorragenden Engländer am Hof dieses Königs Blaubart preis gegeben waren, sich ebensowohl spiegeln wie in ihren Gedichten die künstlerischen Tendenzen der Zeit. Der ältere dieser beiden Dichter, Thomas Wyatt, war 1503 auf Schloß Allington in Kent geboren, Sohn des Sir Henry Wyatt, Schatzmeisters König Heinrichs VII. Nach der Sitte der Zeit erhielt er eine humanistische Bildung, kam im zehnten Lebensjahr nach der Universität Cambridge, erwarb an derselben 1520 die Würde eines Meisters der freien Künste, trat dann als dienstthuender Edelmann in den Haushalt König Heinrichs VIII. ein und erwarb die besondere Gunst desselben. Um die Zeit der Heirath des Königs mit Anna Boleyn scheint er vorübergehend in Ungnade gefallen zu sein; eine Sage behauptet, daß er selbst eine heimliche Leidenschaft für die neue Königin genährt habe; bald nach dem unglücklichen Ende dieser schönen Fürstin finden wir

ihn im steigenden Glück: 1536 ward er zum Großsheriff von Kent ernannt, 1537 ging er als Gesandter Heinrichs VIII. nach Madrid, 1540 in außerordentlicher Mission an den französischen Hof. Im Einklang mit Cromwell und der protestantisch gesinnten Partei am englischen Hof betrieb er die Vermählung seines Herrn mit der Prinzessin Anna von Kleve und gefährdete, als der König einen Widerwillen gegen die aufgeredete Heirath empfand, damit aufs neue Glück und Leben. 1541 ward er verhaftet, zwar im Juni freigesprochen, zog sich aber nach seinem Schloß Allington zurück, wo er der Jagd und seinen poetischen Versuchen lebte. Im Jahr 1542, nach der Hinrichtung Katharina Howards und dem abermaligen Sturz der katholischen Partei, suchte Heinrich ihn wieder heranzuziehen, beauftragte ihn, eine Gesandtschaft Karls V. zu Falmouth zu empfangen. Indem sich Wyatt diesem und den folgenden Aufträgen des Königs mit allem Eifer unterzog, ward er von einer raschen und heftigen Krankheit befallen, der er am 11. Oktober 1542 zu Sherborne unterlag. Wyatts Betheiligung an der Politik seiner Zeit würde ihm schwerlich eine nachwirkende Bedeutung gesichert haben; seine „Gedichte“ („Songs and sonnets“, London 1557, mit denen von Henry Howard, Graf Surrey, zusammengedruckt; neueste Ausgabe von Bell, „Poetical works“, Glasgow 1866) verschafften ihm, als sie längere Jahre nach seinem Tod hervortraten, den Ruf eines Begründers der neuern englischen Poesie. Wyatts Liebesgedichte sind, die Sonettenform eingeschlossen, durchaus Nachahmungen Petrarca's; selbständiger und charakteristischer erscheint er in einigen seiner Satiren, immerhin aber gehörten die Anschauungen seiner Tage dazu, die formelle Eleganz seiner Verse als ein großes und rühmliches Verdienst anzusehen.

Mit Wyatt befreundet, von ähnlichem poetischen Sinn und einer verwandten Geschmacksrichtung beseelt, erschien Henry Howard, Graf Surrey, dessen Schicksale sich gleichfalls in den Tagen Heinrichs VIII. erfüllten. 1516 geboren, aus einer der hervorragendsten Familien Englands stammend, ward er zu Windsor erzogen, wo er sich mit dem Herzog von Richmond, einem natürlichen Sohn Heinrichs VIII., befreundete. Obschon er keine Universität besuchte, hatte er sich die humanistische Bildung seiner Tage angeeignet und war für die italienische Literatur geradezu begeistert. Seine ersten Dichtungen feierten

die schöne Geraldine, die nach Horaz Walpole die Tochter des Gerald Fitz-Gerald, Grafen von Kildare, war. Doch vermählte er sich nicht mit dieser Irländerin, sondern heirathete 1535 Frances Vere, die Tochter des Grafen von Oxford. Durch seinen Rang, seine ritterliche Sitte, seine literarische Bildung ragte er unter den glänzenden Kavalieren, die sich am Hof Heinrichs VIII. drängten, hoch hervor. So weit er an den Wirren der Zeit Antheil nahm, scheint er, wie seine ganze Familie, der katholischen Partei angehört zu haben. Jahre hindurch blieb ihm das Glück treu, der Sturz und die Hinrichtung seiner Kousine, der Königin Katharina Howard, veranlaßten ihn keineswegs, dem unheimlichen Hof den Rücken zu kehren. Er erbat und erhielt von Heinrich VIII. militärische Kommando's, nahm an dem Feldzug von 1543 gegen Schottland, an der Expedition gegen Boulogne 1544 theil, ward Gouverneur der eroberten Stadt, zeichnete sich auch in seiner kriegerischen Laufbahn aus, fiel aber schließlich im Jahr 1546 in die volle Ungnade des Königs. Die Ursache jener Anklage auf Hochverrath, die mit Surrey's am 21. Januar 1547 zu London erfolgter Enthauptung endete, ward verschieden angegeben. Nach den einen sollte er (dessen Gemahlin krank war) nach der Hand der Prinzessin Maria getrachtet, nach anderen durch die Reize seiner Schwester den hinsterbenden König zur katholischen Partei hinüberzuziehen versucht haben. Die Zeiten waren danach angethan, jede hochstrebende Natur zu gefährden; Surrey's blutiges Ende durfte in jenen Tagen gleichsam der normale Abschluß eines bedeutenden Daseins heißen. Auch Howard-Surrey's „Gedichte und Sonette" (Songs and sonnets; erster Druck, London 1557; neueste Ausgabe von Bell, Glasgow 1871) erwarben ihm erst nach seinem Tode den ersehnten Dichterruhm. In seinen eigentlich lyrischen wie in den reflektirenden Gedichten überwiegen die feine sprachliche Durchbildung, der gute Geschmack, die der junge Graf in der Lektüre der alten und der italienischen Dichter gewonnen hatte, bei weitem das unmittelbare Lebensgefühl und die Phantasie. Surrey's Dichtungen sind Vorbilder einer Lyrik, die zwischen der warmen Aussprache unmittelbaren Empfindens und der konventionellen als poetisch erachteten Phrase eine Mitte sucht; sie geben nicht das Leben des Dichters im einzelnen, aber doch die Grundstimmungen desselben wieder und beruhen hierbei nur

selten auf künstlicher Nachempfindung. Sie hielten sich von den geschmacklosen Auswüchsen, welche die Nachahmung der Italiener vielfach im Gefolge hatte, entschieden frei, blieben darum auch lebendig, als andere literarische Vorbilder zur Herrschaft kamen. Auch Surrey bevorzugt die Form des Sonetts, die man gleichsam als die specifisch lyrische betrachtet zu haben scheint, bediente sich aber daneben einer freiern Weise, indem er die reimlosen Jamben, die als „Blank-Vers“ so entschieden national werden sollten, in mehreren seiner Gedichte anwendete.

Wenn in Wyatts und Surrey's Gedichten sich die Einwirkung der italienischen Literatur am stärksten geltend machte und noch lange nachher, bis zu Ende des Zeitalters der Elisabeth, die Blicke englischer Dichter auf Petrarca, Ariost und Sannazaro hingelenkt blieben, so fehlte es daneben weder an Talenten, die sich direkt zur Nachahmung des Alterthums wandten, noch an solchen, die von dem energischen und unbefangenen Naturalismus der Renaissancezeit belebt und in andere Bahnen geführt wurden. Die verschiedensten Versuche, neben den allegorischen „Moralitäten“, welche direkte Abkömmlinge der mittelalterlichen Mysterien und Mirakelspiele waren, neuere und wirksamere dramatische Dichtungen zu gewinnen, fallen nicht minder in die Tage Heinrichs VIII. als die poetischen Bestrebungen der aristokratischen Lyriker. Die Geschichte des englischen Drama's weist mehrere Anläufe auf, die gemacht wurden, um die „regelmäßige“, den römischen Dramatikern nachgebildete Komödie auch in England heimisch zu machen. Auch hier war mit direkter Aufführung lateinischer oder aus dem Lateinischen übersetzter Dramen begonnen worden: schon 1520 wurde vor Heinrich VIII. ein Stück des Plautus zur Darstellung gebracht. Daran schlossen sich in nothwendiger Folge die Nachahmungen, unter denen die Komödie „Ralph Royster Doyster“ des Nicholas Udall zu einem gewaltigen Ruf gedieh. Nicholas Udall, um 1505 in Hampshire geboren, studirte zu Oxford, wo er um 1520 im Christchurch-College Aufnahme fand, wurde um 1534 Hauptlehrer an der Schule zu Eton, um 1542 aus dieser Stellung entlassen; späterhin zum Rektor von Calborn auf der Insel Wight ernannt, bekleidete er zuletzt die Würde eines ersten Lehrers der von Heinrich VIII. begründeten Schule zu Winchester und starb

1566. Sein Ruf als Kenner der alten Sprachen reichte weit, mit Erasmus von Rotterdam, von dem er mehrere lateinische Werke ins Englische übertrug, war er befreundet; daneben galt er für einen der besten, aber auch der strengsten Schulmeister. Für Schulzwecke sind aller Wahrscheinlichkeit nach auch seine Komödien abgefaßt. 1532, bei der Krönung Anna Boleyns, hatte er (gemeinsam mit John Leland) ein allegorisches Festspiel, „Das Urtheil des Paris", abgefaßt, das Lord-Mayor und Aldermen der City zu Ehren der unvergleichlich schönen Königin aufführen ließen. Etwas später entstand die vielgerühmte Komödie „Ralph Royster Doyster" (ältester Druck, London 1566, nur noch in einem Exemplar in der Etonschule vorhanden; neueste Ausgabe von W. D. Cooper, ebendas. 1847), in welcher der Uebergang von den allegorischen Gestalten der Moralitäten zu den lebendigen Charakteren des realistischen Drama's das Bemerkenswertheste ist. Die Liebeswerbung des Schwätzers und Prahlers Ralph Royster Doyster um die Dame Christiane Custance, die ihrerseits bereits mit dem Kaufherrn Gawyn Goodlöcke verlobt ist, der beschämende Ausfall dieser Werbung und die Betheiligung einer Reihe von Schmarotzern, Dienern und Zwischenpersonen, unter denen Ralphs Hausgenosse Merygrocke und die Magd der Wittwe, Madge Mumblecrust, die Hauptrollen spielen, geben einen ziemlich magern Stoff für ein fünfaktiges Drama ab, in dem sich Ansätze zu wirklicher Komik und moralisirende Rhetorik zu unvermittelt gegenüberstehen, um eine eigentlich poetische Wirkung hervorzubringen. Dennoch fehlte es sicher nicht an Nachbildungen einer Komödie, die den drei Einheiten zustrebte und dem Sinn der Zeit auch durch ihre gelehrten Späße (den Liebesbrief Ralphs an Wittwe Custance z. B., welcher, falsch interpunktirt, zum beleidigenden Blödsinn wird) vortrefflich entsprach. Mannigfache Schul- und Universitätskomödien, unter denen die (1566 vor Königin Elisabeth im Christ's College zu Cambridge aufgeführte) Posse des John Still, „Gammer Gortons Nähnadel" (Gammer Gortons needle, London 1575), zu besonderem Ruf gelangte, versuchten, wie die gleichzeitigen Italiener, mit den Meisterwerken des Plautus und Terenz zu wetteifern. — Was der „Ralph" des Udall für die regelmäßige Komödie bedeutete, das stellte für das ernste Drama die Tragödie „Gorboduc" dar, ein Jugendwerk zweier Männer, die

nachmals während der Regierung der Königin Elisabeth hervorragende Aemter in Staat und Stadt bekleideten. Thomas Sackville, 1536 zu Buckhurst in Sussex geboren und 10. April 1608 als Lord-Großschatzmeister König Jakobs zu London gestorben, und der Rechtsgelehrte Thomas Norton, 1532 zu Sharpenhon in Bedfordshire geboren, 1584 daselbst gestorben, dichteten gemeinsam um 1560 das Trauerspiel „Gorboduc" („The tragedie of Gorboduc", London 1565, dann in „Ferrex and Porrex" umgetauft; neueste Ausgabe von W. D. Cooper, ebendas. 1847), welches als das erste regelmäßige, den Forderungen klassischer Bildung entsprechende Stück gepriesen wurde. Die Reichstheilung eines mythischen Britenkönigs Gorboduc, der daraus erwachsende Bruderzwist seiner Söhne Ferrex und Porrex nebst nachfolgenden Bürgerkrieggreueln und Brudermord geben die Unterlage zu einer in regelmäßigen Blankversen geschriebenen, die Konflikte hinter die Scene verlegenden, vollständig rhetorischen Tragödie, in welcher selbst die Charakteristik von sehr untergeordnetem Werth erscheint, eben weil das Hauptgewicht auf die „Sprache" gelegt wurde, ein Irrthum, der von der „Regelmäßigkeit" nahezu untrennbar war. Der dramatische Versuch ward gleichwohl als der Beginn einer neuen Periode des englischen Drama's gepriesen, und das noch in einer Zeit, wo lebensvollere und wirkungsreichere Schöpfungen längst erwiesen hatten, daß die Vollendung dieses Drama's auf anderen Wegen erstrebt werden müsse.

Von weit höherer Bedeutung für die nachfolgende Entwickelung des englischen Drama's waren die kleinen Zwischenspiele eines derben und unerschrockenen Naturalisten wie John Heywood, welcher für den Hof Heinrichs VIII. und der katholischen Maria als eine Art Hofschwankdichter fungirte und die völlige Lösung der dramatischen Scene von der Allegorie als seine poetisch künstlerische „That" in Anspruch nehmen kann. John Heywood war am Hof König Heinrichs VIII. als Sänger und Lautenspieler angestellt, seine Heiterkeit, seine musikalischen und mimischen Talente erhielten ihn bei dem König dauernd in Gunst. In seiner Stellung allenfalls mit Skelton vergleichbar, wich er nach Bildung und künstlerischer Richtung sehr wesentlich von dem Laureaten ab. Er fand am Hof den Geschmack für die kurzen „Interludes" schon fest eingebürgert, seit dem Antritt seiner Regierung hatte sich der König dieselben alljährlich in

der Weihnachts- und Frühlingsspiel von keinen eigenen Schauspielern verdrängt haben. In allen diesen Zwischenspielen treten noch Tugend und Laster, Tod und Teufel, Sünde und Schönheit, Wahrheit und Lüge neben konkreten Gestalten auf die Bühne. Heywood hatte die lebendige Frische und den poetischen Instinkt, nur lebendige Persönlichkeiten in Scene zu setzen und so seinen kurzen Stücken den ganzen ersten Reiz der vollen Naturwahrheit zu verleihen. Ein echter Sohn des Renaissancezeitalters, zugleich guter Katholik und entschiedener Gegner der Pfaffheit, hatte er damit begonnen, die Gestalten vorzuführen, welche man in seiner Zeit am liebsten im komischen Licht zu sehen wünschte. Unter seinen Zwischenspielen findet sich das „Lustige Spiel zwischen Ablaßkrämer, Mönch, Pfarrer und Nachbar Prat“, in welchem der Ablaßkrämer, um seinen Segen, der Mönch, um seinen Sermon ohne Konkurrenz an den Mann zu bringen, eine fröhliche Prügelei beginnen, in welcher der dazwischenspringende Pfarrer und Nachbar schließlich die besten Schläge erhalten, ferner der Schwank „Die vier P's“, dessen Pointe ist, ob der Pilger, der Ablaßkrämer, der Apotheker oder der Tabulettkrämer die größte Lüge vorbringen können, wobei der Sieg für diesmal dem Pilger bleibt. Daneben schrieb er harmlosere Schwänke, obschon auch im „Spiel zwischen Johann dem Ehemann, seinem Weib Tyb und dem Prediger Jhan“, im „Zwiegespräch zwischen Weisheit und Thorheit“, im „Wetterspiel“, in welchem die Götter des Olymps und Engländer von den verschiedensten Ständen auftreten, im „Liebesspiel“, welches die verschiedenen Verhältnisse der Liebe durch Gestalten zu verkörpern sucht, es an scharfen, satirischen Spitzen nicht fehlt. Auch als Epigrammendichter ward er viel genannt und gefeiert. Die Geistesfreiheit und selbst die Fröhlichkeit John Heywoods konnte übrigens den bösen Tagen, in die er hineingestellt war, nicht völlig Stand halten. Während der Regierung Heinrichs VIII. scheint er sich mit Glück durch die Gefahren, die einen standhaften Anhänger der alten Kirche bedrohten, hindurchgewunden zu haben; unter der Regierung der blutigen Maria aber bekannte er sich offen zu der herrschenden, für den Augenblick siegreichen Richtung. Er veröffentlichte ein großes satirisches, mit Holzschnitten geziertes Gedicht, „Die Spinne und die Fliege“ (The spider and the flie, London 1556),

in welchem die katholische Partei unter dem Bild bedrohter Fliegen, die protestantische unter dem Bild netzwebender gefräßigen Spinnen dargestellt ward, Königin Maria aber als die „Magd der heiligen Kirche" mit dem Besen erscheint, um die Spinnweben sammt den Spinnen hinwegzufegen. Diese letzte tendenziöse Wendung der satirischen Poesie Heywoods ward auch auf seine letzten Lebensschicksale von Einfluß, er flüchtete beim Beginn der Regierung der Elisabeth nach Flandern und starb im Jahr 1577 zu Mecheln. Auch Heywoods Geschick bewahrheitete, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Männer der heitern Renaissancebildung unwiderstehlich in den neuen Kampf hineingerissen wurden. In die Wahl zwischen Reformation und Gegenreformation hineingestellt, entschied sich der Dichter für die letztere, während seine eigentliche Gesinnung gleich seinem literarischen Verdienst einer nunmehr unwiederbringlichen Vergangenheit angehörte.



Neununddreißigstes Kapitel.

Spanien im 16. Jahrhundert.

Genau am Ausgang des Mittelalters war Spanien in den Kreis der europäischen Staaten eingetreten und durch ein denkwürdiges Zusammentreffen günstiger Umstände gleichsam vom Ende in den Mittelpunkt der Welt gerückt worden. Jahrhundertelang hatte sich auf dem Boden der Pyrenäischen Halbinsel das spanische Volk in blutigen und hartnäckigen Kämpfen gegen die eingedrungenen Araber (Mauren), die hier das westlichste Reich des Islam aufgerichtet hatten, zuerst behauptet und dann zum Besitz des eigenen Landes emporgerungen. Ein beständig erneuerter Glaubenskrieg und die bis tief ins 15. Jahrhundert währende Trennung der spanischen Staaten, die unablässige Wiederkehr innerer Zwiste und verworrener Zeiten bilden die Grundzüge der spanischen oder besser der aragonischen, kastilischen, katalonischen Geschichte. Alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten mittelalterlicher Lebensgestaltung waren auf spanischem Boden vorhanden: Könige von beschränkter, große Vasallen von beinahe fürstlicher Macht und rebellischem Unabhängigkeitstrotz, geistliche Ritterorden, eine gewaltige und mächtige Hierarchie, eine zahlreiche Klostergeistlichkeit, Städte von republikanischer Selbständigkeit, große Städtebünde, tausende von Sonderrechten aller Art, durch das wunderbare Verhältnis des christlichen zum mohammedanischen Spanien noch besonders bunt und mannigfaltig gestaltet! In diesem Leben gedieh vom 13. bis ins 15. Jahrhundert eine mittelalterliche spanische Dichtung von großer Kraft, Lebensfülle und Mannigfaltigkeit; volksthümliche Romanzen, unter denen die vom „Cid“ gleichsam als Typus der heroischen Romanzendichtung gelten, epische Dichtungen, Reimchroniken, Heiligenlegenden und geistliche Gedichte, Ritterromane und belehrende Erzählungen, geistliche Spiele des verschiedensten

Gehalts bildeten, in den verschiedenen Mundarten geschrieben, unter denen die kastilische früh überwog, eine reiche poetische Literatur, deren Wirkung nicht bloß auf einzelne Kreise beschränkt blieb. Die charakteristischen Momente der spanischen Dichtung waren eine gewisse vorbildliche Einwirkung der arabisch-maurischen Literatur mit ihrer Phantasiefülle und ihrem Formenreichthum und das frühe Erwachen eines sehr energischen, nüchternen Realismus in einzelnen begabten Naturen.

Länger als in irgend einem andern Land Europa's hatten in Spanien die mittelalterlichen Lebensmächte vorgeherrscht. Noch am Ausgang des 15. Jahrhunderts, als durch die eheliche Verbindung König Ferdinands von Aragonien mit Isabella, der Erbin von Kastilien, ein spanisches Königreich bereits geschaffen ward, schien eine sonst überall verschwundene Welt in Spanien neu aufzuleben. Der jahrzehntelange Krieg, durch welchen das letzte Maurenkönigreich, Granada, überwunden und vernichtet ward, versammelte noch einmal die spanische Ritterschaft zu einer Reihe von wechselnden Abenteuern und lockte Kreuzfahrer aus ganz Europa an. Die Stände beider Reiche, die Cortes, machten ihr Dasein mit trotzigem Selbstbewußtsein geltend; die geistlichen Ritterorden, sonst überall hohle Schatten, waren hier eine Wirklichkeit und erschienen neben der Krone im Feld. Und während im gesammten Europa die Strömung der Zeit gegen die geistliche Gewalt ging, die Opposition in tausend Gestalten und Formen erwachte, konnten im Spanien Ferdinands und Isabella's Torquemada und Pedro Arbues jene heilige Inquisition zur Wahrung der christlichen Glaubenseinheit aufrichten, gegen welche alle Glaubensverfolgungen und Ketzerausrottungen des Mittelalters nur als ärmliche Vorspiele erschienen. In Wahrheit war freilich in all diesem scheinbaren Mittelalter der Zug zu einer modernen Staatsgestaltung lebendig. Der Sieg über Granada und die unmittelbar darauf folgende Fahrt des Colombo, durch welche die Neue Welt für die kastilische Krone entdeckt ward, stärkten die Macht der Monarchen; an die Spitze der geistlichen Ritterorden trat der König; die furchtbare Gewalt des heiligen Glaubenstribunals ward in den Dienst politischer Interessen gestellt. Die Thatkraft des spanischen Volks, nach außen geleitet durch die märchenhaft glänzenden Eroberungen in Amerika, durch das Eingreifen in die große europäische Politik, das mit den Kriegen in Italien begann, beugte



sich zumeist willig unter das neue Staatssystem. In wenigen Jahrzehnten ward Spanien unter der Regierung König Karls I. (Karls V. in Deutschland und den Niederlanden) in einen einheitlichen, beinahe absolut regierten Staat verwandelt, der in gewissem Sinn die mächtigste und von einem neuen Geist eigenthümlicher Thatkraft und heißblütiger Loyalität belebte Monarchie des 16. Jahrhunderts darstellte. Auch die spanische Bildung der Zeiten Karls V. und König Philipps II. (unter diesen beiden Regierungen verlief beinahe ein Jahrhundert) empfing ihr Gepräge zum guten Theil von der politischen Entwickelung und der Weltherrschaftstendenz des spanischen Staats. Mit Recht ist betont worden und muß es immer wieder betont werden, daß die Spanier, die das Italien der Hochrenaissance unter ihre Füße traten, in ein ähnliches Verhältnis zur italienischen Bildung geriethen wie im Alterthum die römischen Ueberwinder zu den besiegten Griechen. Trotz dieser italienischen Einwirkungen entbehrte jedoch die spanische Geisteskultur des 16. Jahrhunderts keineswegs der nationalen Eigenthümlichkeit, und selbst in der Zeit, als Castillejo und seine Genossen erfolglos gegen die Schule des Juan Boscan und Garcilaso de la Vega kämpften, blieben in einzelnen Literaturgattungen specifisch spanische Neigungen und Ueberlieferungen lebendig. So weit sich in einem Satz der Unterschied zusammenfassen läßt, muß man sagen, daß die spanische Literatur selbst in den Uebergangsperioden stärker und unmittelbarer unter den Einwirkungen des Lebens stand als die vorbildliche italienische.

In den Tagen Karls V., als der spanische Name durch die Alte und Neue Welt hin gefeiert wie gefürchtet war, war der spanische Staat ohne Zweifel ein moderner und das spanische Volk in die Reihe der großen Kulturvölker Europa's eingetreten. „Das Reich Philipps II.“, sagt Macaulay („Essays“, Leipzig 1850, Bd. 2, S. 116), „war unstreitig eins der mächtigsten und glänzendsten, die jemals in der Welt bestanden. In Europa beherrschte er Spanien, Portugal, die Niederlande auf beiden Seiten des Rheins, Franche-Comté, Roussillon, das Mailändische und die beiden Sicilien. Toscana, Parma und die anderen kleinen Staaten Italiens waren so vollständig abhängig von ihm, wie der Nizam und der Radscha von Berar es jetzt von der Ostindischen Kompagnie sind. In Asien war der König von Spanien Gebieter der Philippinen und

all jener reichen Ansiedelungen, welche die Portugiesen errichtet hatten. In Amerika erstreckten sich seine Gebiete auf jeder Seite des Aequators bis in die gemäßigte Zone. Man hat Grund zu glauben, daß sein jährliches Einkommen sich in der Zeit seiner größten Macht auf eine fast zehnmal größere Summe belief als die, welche England der Elisabeth zollte. Er hatte ein stehendes Heer ausgezeichneter Truppen; er hatte, was kein anderer Fürst in neueren Zeiten gehabt hat, die Herrschaft sowohl zu Lande wie zur See. Während des größern Theils seiner Regierung war er auf beiden Elementen der erste. Seine Soldaten marschirten zu der französischen Hauptstadt hinauf, seine Schiffe bedrohten die Küsten Englands. Das Uebergewicht, welches Spanien damals in Europa besaß, war in einer Beziehung wohlverdient. Im 16. Jahrhundert war Italien nicht entschiedener das Land der schönen Künste, Deutschland nicht entschiedener das Land kühner theologischer Spekulation, als Spanien das Land der Staatsmänner und der Soldaten war. Die Geschicklichkeit der spanischen Diplomatie war in ganz Europa berühmt. Die souveräne Nation war sowohl im regelmäßigen als im unregelmäßigen Krieg unerreicht."

Während Karl V. und Philipp II. die Geschicke Europa's zu lenken versuchten, die Reichthümer Mejiko's, Peru's und Indiens sich über Spanien ergossen, ein hohes Selbstgefühl die Unterthanen des katholischen Königs erfüllte, standen längere Zeit hindurch auch die Künste des Friedens in hoher Blüte. Spanien entbehrte im 16. Jahrhundert keiner der Lebensäußerungen und Leistungen, die dieser großen weltgeschichtlichen Periode eigenthümlich sind. Das Land, welches Philipp II. vom Escorial aus regierte, bot im großen und ganzen einen glänzenden Anblick, und die spanische Dichtung jener Zeit spiegelte das Dasein eines Volks von entwickelter Kultur und außerordentlichen Fähigkeiten. Der äußere Eindruck, den um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Städte und großen Seehäfen Spaniens, die begünstigten Landschaften des Reichs darboten, half die Meinung erhöhen, daß hier ein Volk von gewaltiger Thatkraft über blendende Reichthümer und unversiegliche Hülfsquellen verfüge. Und dazu nahmen in ebendiesem Zeitraum die spanische Literatur und das Kunstleben einen glänzenden Aufschwung.

Spanien blieb von den großen Geistesrevolutionen des Jahrhunderts keineswegs in dem Maß unberührt, wie dies in der




Regel dargestellt wird. In den ersten Jahrzehnten, als die Renaissance-Bewegung ihren Höhepunkt erreichte, der Humanismus seinen Einfluß überall geltend machte, ward auch die spanische Bildung von ihm ergriffen. Es ist wahr, daß die Alterthumsstudien in Spanien niemals die Ausbreitung gewannen wie in Italien oder selbst in den nordischen Ländern. Die römischen und griechischen Klassiker verdrängten auf den spanischen Universitäten die Kirchenväter nicht im gleichen Maß wie anderwärts. Dafür aber darf man sagen, daß die minder ausgebreiteten, minder allseitig betriebenen Studien in Spanien mehr in Fleisch und Blut übergingen. Kein Land hatte während des 16. Jahrhunderts eine so große Anzahl Männer von guter Bildung aufzuweisen, die den Kriegern und Staatsmännern des Alterthums darin glichen, daß sie für jedes Geschäft des Kriegs und Friedens gleich befähigt, mit Schwert und Feder gleich tüchtig, als Krieger und Staatsmänner wie als Dichter und Geschichtschreiber ausgezeichnet erschienen. Wurde es doch in gewissem Sinn die charakteristische Eigenthümlichkeit der spanischen Literatur überhaupt, daß ihre Träger, eine Anzahl von Geistlichen ausgenommen, durchgehends Weltleute, Männer eines viel bewegten Lebens waren. Die frischen, belebenden Eindrücke der Alterthumsstudien, die Herüberwirkungen der italienischen Bildung trafen mit dem glänzenden Aufschwung des spanischen Staats- und Volkslebens in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts zusammen. Die Stimmung, welche sie erweckten, die Klarheit und Schärfe der Beobachtung und die Freude an der Mannigfaltigkeit der Welt und des Lebens wirkten wenigstens in einzelnen Kreisen und bevorzugten Naturen auch noch am Ende des Jahrhunderts nach, als König Philipps Regierung andere Geistesanschauungen zur Herrschaft gebracht hatte. So kurz und beschränkt die Herrschaft des Humanismus in Spanien war, so hinterließ sie wesentliche Resultate. Auch die Reformation drang in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorübergehend nach Spanien ein. Aber es wäre schwer zu sagen, ob sie eine eigentliche Nachwirkung hinterlassen habe. Die fanatische Energie, mit welcher sie zwischen 1555 und 1570 niedergeworfen ward, die Unerbittlichkeit, mit welcher rasch nach einander alle zum Scheiterhaufen gesendet wurden, die der Hinneigung zur lutherischen Ketzerei verdächtig waren, und die Verfolgung, die sich selbst auf jene unzweifelhaft guten Katholiken

erstreckte, welche in einem einzigen Punkt ihrer Meinungen zufällig und ahnungslos mit den Protestanten zusammentrafen, erstickten früh die Keime der evangelischen Lehre und die möglichen Wirkungen derselben im spanischen Leben. Auch die wenigen Anregungen, die der spanischen Wissenschaft aus den Glaubenskämpfen erwachsen waren, verschwanden rasch vor der Inquisition. Jeder Spanier lernte im voraus widerrufen, im voraus um Verzeihung bitten für alles, was er, selbst unbewußt, gegen die Dogmen und Anschauungen der Kirche gefehlt haben konnte. — Die unzweifelhafte Katholicität ward so rasch wieder die Voraussetzung aller geistigen Lebensäußerungen in Spanien, daß namentlich von einem in der Literatur verbleibenden reformatorischen Element nicht die Rede sein kann. Die Gegensätze, welche die spanische Dichtung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfüllen, waren die Gegensätze der mittelalterlichen nationalen Ueberlieferung und einer neu aufkommenden, in der Geisteswelt Roms und Italiens geschulten Dichtergeneration; die Gegensätze, welche noch viel schärfer und prägnanter am Ende des Jahrhunderts hervortreten und die literarischen Zeitgenossen unbedingt in zwei große Gruppen trennen, waren die der klaren, menschlich freien, selbstbewußten Bildung, welche in den ersten Jahrzehnten des modernen Spanien erwachsen war, und einer Richtung, die bereits wieder unter dem Druck und Sporn der Gegenreformation und jener einseitigen Romantik stand, welche mit der Gegenreformation im Zusammenhang und Wechselwirkung auftritt.

Denn die freie Entfaltung, welche dem spanischen Geistesleben eine kurze Zeit hindurch zu theil geworden war, und der Aufschwung, den die Nation auf allen Gebieten genommen hatte, blieben auf so wenige Jahrzehnte beschränkt, daß die mittelalterliche Isolirung, in welcher sich das spanische Land und Volk bis zu Ende des 15. Jahrhunderts erhalten hatte, und die neue Isolirung aus Glaubensgründen, die noch unter der gerühmten Regierung Philipps II. wieder begann, fast unmittelbar aufeinander zu folgen scheinen. Der letzte Staat, welcher die „Heiden" mittelalterlicher Dichtung auf seinem Boden bekämpft hatte, der erste, der seine Hauptaufgabe in der Wiederherstellung der mittelalterlichen Kirche und Glaubenseinheit erblickte, durchlebte Spanien nur einen kurzen Zwischenraum, in welchem es frei, vollbürtig und ohne jeden Vorbehalt in die europäische

Bildungswelt einzutreten strebte. Selbst die große und geistig bewegte Zeit, welche die Einführung der Alterthumsstudien und der überall mit ihnen im Zusammenhang stehenden Buchdruckerkunst, die Entstehung einer nationalen Bühne sah, hatte gleichzeitig die Ausbreitung der Inquisition, die harte Bedrückung der überwundenen Mauren, die fanatische Bekehrungswuth in den Ländern der Neuen Welt zu tragen. Im Verlauf des Jahrhunderts wuchsen diese Erscheinungen im Leben des spanischen Volks an Gewicht und Bedeutung. Unter der Regierung Philipps II. bildeten sie einen entscheidenden Bestandtheil des spanischen Wesens. Es gab kein zweites Kulturland in Europa, in welchem massenhafte Verbrennungen Andersgläubiger zu einem pomphaften und feierlichen Schauspiel durchgebildet waren, kein zweites Land, in dem die große Mehrzahl des Volks eine besiegte Minderzahl wie einen Auswurf von sich zu stoßen strebte, kein Land, in welchem weltliches Gedeihen und bürgerliches Wohlergehen so vollständig gleichgültig gegenüber den Glaubensfragen erschienen, als Spanien. Die Besitznahme beider Indien äußerte eine nicht minder verhängnisvolle Rückwirkung als der künstlich gesteigerte Glaubensfanatismus. Immer ausschließlicher ward die Pyrenäische Halbinsel das Land der Krieger, der kriegerischen Abenteurer; immer höher wuchsen in der Werthschätzung der spanischen Phantasie die ritterlichen Tugenden, immer tiefer sanken die bürgerlichen an Geltung. Eine tiefgehende Verachtung der Arbeit, eine leidenschaftliche Gier nach den mühelosen Preisen des Lebens führten die gesammte Nation immer weiter in hochmüthigen Müßiggang und Schritt für Schritt in eine Verarmung hinein, die schon am Ende des 16. Jahrhunderts begonnen hatte, wenn sie auch noch lange Zeit hinter den Silberflotten aus Amerika und dem Handelsgewühl Sevilla's versteckt blieb.

So ward das spanische Volk, obschon in gewissem Sinn das gebietende in Europa, obschon im Besitz von Kulturelementen, die Werth und Bedeutung auch außerhalb Spaniens hatten, durch verhängnisvolle Züge seines Lebens und seiner nationalen Entfaltung beinahe ebenso rasch wieder isolirt, wie es in den großen Zusammenhang der Entwickelung eingetreten war. Die große spanische Literatur aber, die unter dem wechselnden Einfluß der Erhebung und des wieder beginnenden, in seiner Weise einzigen Verfalls (eines Verfalls, den die betheiligte Nation

durchaus für Aufschwung hielt!) stand, macht zu gleicher Zeit deutlich, welcher Entwickelung die spanische Eigenart, von allen störenden Tendenzen frei, fähig war, und welche Kraft und echte Lebensfülle die zahlreichen Begabungen Spaniens selbst dann erwiesen, als diese störenden Tendenzen gesiegt hatten. Die Erscheinungen eines Garcilaso de la Vega, Mendoza, Ercilla und Cervantes verdeutlichen uns im einzelnen die mächtige Nachwirkung, welche die Erhebung der Nation zu einer weltgebietenden und die Renaissancekultur gehabt hatten. Sie erweisen, daß, trotz der Inquisition und der stillen Despotie Philipps II., der ausgestreute Same weniger Jahrzehnte noch lange Zeit aufging und in günstig angelegten Naturen eine Freiheit der Anschauung und Weltdarstellung zur Frucht hatte, welche mit den sonst herrschenden Tendenzen geradezu kontrastirte.

Eigenthümlich war das Verhältnis der spanischen Literatur des 16. Jahrhunderts zu den Herrschern ebendieses Zeitraums. Die ritterliche, ja fanatische Loyalität, die das charakteristische Kennzeichen der Spanier ward, fehlt auch bei den Vertretern der spanischen Poesie nicht. Aber weder Karl V., der nie als eigentlicher Spanier galt, noch Philipp II. können in dem Sinn als Beförderer der Dichtung angesehen werden wie die Medici, die Päpste der Hochrenaissance oder König Franz von Frankreich. Sie ließen im besten Fall die hochgebildeten, geistreichen Dichter, die ihnen im Kabinet und Feld treulich dienten, gewähren. Sie nahmen weder an den Schöpfungen der einzelnen Talente, noch an den literarisch-künstlerischen Institutionen, die in diesem Zeitraum entstanden, einen wesentlichen Antheil. Die Literatur und die spanische Bühne hatten sich weniger direkten Begünstigungen zu rühmen, der argwöhnische und pedantische Geist Philipps II. mußte eine beständige uneingestandene Abneigung gegen das schöpferische Talent und die innerlich unabhängige Natur fühlen. Beinahe nur in dem einen Punkte, die ausschließliche Herrschaft des Kastilischen als der reinen spanischen Sprache zu fördern, trafen die Tendenzen des Königs und die Bestrebungen der Literatur glücklich zusammen. Im großen und ganzen aber legen die Schicksale fast sämmtlicher Dichter der humanistischen freiern Richtung der spanischen Literatur des 16. Jahrhunderts dar, daß der gläubige Absolutismus Philipps II. die Entwickelung einer selbständigen Literatur wohl duldete, aber sorgsam überwachte,



und daß jede Ausschreitung aus Schranken, deren Enge die literarischen Talente Spaniens lange Zeit hindurch selbst nicht kannten, eine Ahndung nach sich zog. Man darf wohl sagen, daß sich keine der großen Literaturen Europa's unter so eigenthümlichen Bedingungen, so tiefgehenden Widersprüchen und in einer so wundersamen Verquickung von Freiheit und Zwang entwickelt habe als die spanische. Wenn sie trotzdem zu einer der reichsten Literaturen gedieh, so erwies sie allerdings die edle Anlage und die mächtige Lebenskraft des spanischen Volks, daneben aber auch den in aller Literatur bedeutsamen, fast unwiderstehlichen Zug der poetischen Begabungen, die Schäden und Mängel eines gegebenen Zustandes und einer nationalen Bildung durch individuelle Anstrengungen auszugleichen.

Vierzigstes Kapitel.

Die spanischen Dichter der italienischen Schule.

Der letzte Aufschwung der mittelalterlichen Ritterlichkeit und mittelalterlichen Glaubensbegeisterung in den Zeiten Ferdinands und Isabella's, namentlich im Krieg um Granada, rief auch eine Reihe neuer Schöpfungen der spanisch-mittelalterlichen Poesie hervor. Die Romanzendichter feierten noch einmal eine goldene Zeit in Anknüpfung an die Kämpfe, welche von der Eroberung von Alhama bis zum Auszug des letzten Maurenkönigs, Boabdil, aus der Alhambra gewährt hatten. Bezeichnend aber war es, daß diese Romanzendichtung eben nur da mit Glück die altüberlieferten Formen festzuhalten vermochte, wo sie sich an eine Wirklichkeit anlehnte, welche die Fortsetzung und der Abschluß des mittelalterlichen Lebens in Spanien unzweifelhaft war. Die Versuche, auch neuere Ereignisse und Kämpfe im Stil der alten Romanzen vorzutragen oder Stoffwelt und Vortragston der alten kastilischen Poesie gewaltsam festzuhalten — Versuche, in denen besonders Cristoval de Castillejo aus Ciudad Rodrigo, geboren 1490, als Sekretär des Erzherzogs und Infanten, nachmaligen Kaisers Ferdinand I. nach Wien gelangt, wo er jahrzehntelang lebte und 1556 starb, sich auszeichnete—, glückten nur zum kleinen Theil. Der gleichen Zeit gehörten jene zahlreichen Romane an, die dem „Amadis von Gaula" des Portugiesen Lobeira, dem Urbild der weit ausgesponnenen, phantastisch-abenteuerlichen Ritterromane, nachgeahmt wurden und während des 16. Jahrhunderts aus allen spanischen Pressen hervorgingen. Wie unwirklich ihre Erfindungen, wie flach ihre Charakteristik, wie gespreizt der Ton des Vortrags in ihnen sein mochte: sie fanden in einer Generation reichen Beifall, welche soeben eine künstliche Wiederbelebung des fahrenden Ritterthums erlebt hatte und von den spanischen Konquistadoren in



Mejiko und Peru Thaten vollbringen sah, welche beinahe so phantastisch kühn, so unglaubhaft waren wie die Thaten des Esplandian, des Lisuerte von Griechenland und Palmerin von England. Die Begeisterung für diese Prosaromane ließ diejenige für die Romanzen noch hinter sich, und lange bevor die komisch-tragische Wirkung der Ritterromane einem Cervantes Anlaß zu seinem satirischen Meisterwerk gab, hielten es selbst die Cortes von 1555 für nöthig und ersprießlich, auf die gesetzliche Vernichtung dieser gesammten Literatur anzutragen, die gleichsam ein künstliches Mittelalter in der spanischen Phantasie erhielt. Alle übrigen poetischen Schöpfungen aber, die seit Eingang des 16. Jahrhunderts noch an die überlieferte Weise der mittelalterlichen Literatur anzuknüpfen versuchten, blieben entweder wirkungslos, oder sie waren mit neuen Elementen durchsetzt und bildeten eine Art Uebergangsliteratur zwischen der altnationalen und der modernen spanischen Poesie. Der vielberühmte dramatische Roman „Celestina oder die Tragikomödie von Calisto und Melibea"[1] (von Rodrigo Cota aus Toledo und Fernando de Rojas aus Montalvan am Ausgang des 15. und Eingang des 16. Jahrhunderts geschrieben) schloß sich in seiner überwiegend epischen Darstellungsweise wohl an die lang gedehnten dramatischen Gebilde des Mittelalters an, wies aber in den charakteristischen Details, in der außerordentlichen Lebendigkeit seiner Sittenschilderung entschieden vorwärts und half, da die „Celestina", theils um ihres reinen, kraftvollen Kastilischen, theils um ihrer kühnen Nacktheit willen, außerordentlichen Beifall fand, dem spätern romantisch-weltlichen spanischen Drama die Wege ebnen. Die erzählenden Gedichte des Juan de Padilla: „Gemälde des Lebens Christi" (Retablo de la vida de Christo) und „Die zwölf Siege der zwölf Apostel" (Doce triunfos de los doce apostoles), in acht- und neunzeiligen Stanzen, durften zwar ihrem Gehalt nach durchaus als Nachbildungen und Erneuerungen der poetischen Andachtswerke des Mittelalters gelten, versuchten aber doch einen Anschluß an die große Dichtung des Dante zu gewinnen, die man auch in Spanien längst kennen gelernt hatte. — Die zahlreichen Autos oder geistlichen Schauspiele, welche der Portugiese Gil Vicente

[1] Deutsche Uebertragung: „Celestina", dramatische Novelle. Von E. v. Bülow (Leipzig 1843).

theils in seiner heimatlichen, theils in kastilischer Sprache schrieb, waren in ihrer Tendenz, die Dogmen der heiligen Kirche für den großen Haufen faßlich darzustellen, in ihrer verworrenen Komposition, in ihrer willkürlichen Hereinziehung des Derb-Natürlichen hier, der phantastischen Allegorie dort geistliche Schauspiele, wie sie in der vergangenen Epoche geschaffen und aufgeführt, aber nicht niedergeschrieben worden waren. Gleichwohl half auch Gil Vicente, da er offenbar dem Unterhaltungszweck bedeutenden Einfluß auf seine geistlichen Schauspiele gewährte, die moderne spanische Bühne vorbereiten. Ja, mit seinen Farcen (unter ihnen „Der Kleriker von Beira", „Inez Pereia", „Die Zigeunerfarce") zeigte er entschieden den Pfad, den Lope de Rueda nachmals betrat.

War in der Literatur ein Geist und Zug erwacht, der zum Neuen drängte, erwiesen sich anderseits die Ueberlieferungen und Formen der mittelalterlichen Literatur noch mächtig genug, die Talente an sich zu bannen, so mußten natürlich diejenigen Dichter zuerst als volle Repräsentanten einer modernen Literatur betrachtet werden, deren poetische Bethätigung mit der völligen Aufgabe der alten heimatlichen Formen begann. Die Verbindung, in welcher seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts Italien und Spanien standen, die Herüberwirkung der italienischen Humanisten auch nach Spanien (wo die Universität Salamanca infolge der neuen Studien und des unter dem jungen spanischen Adel erwachten Bildungsdrangs einen außerordentlichen Aufschwung nahm) legten die Befreundung mit der italienischen Poesie nahe genug. Wie immer, erwies sich das Gebiet der Lyrik als dasjenige, auf dem eine glückliche Nachbildung fremder Formen mit der Darlebung eigenen Empfindens und eigenen Geistes am leichtesten versöhnt werden konnte. So traten in den Tagen Karls V. eine Reihe von Lyrikern hervor, welche trotz des Widerstands, den ihnen die Vertreter der nationalen Liedformen entgegensetzten, die Kunstweise Petrarca's und der italienischen Lyriker der Hochrenaissance rasch genug unter ihrem Volk einbürgerten. Als die ältesten dieser lyrischen Dichter erscheinen Juan Boscan, Garcilaso de la Vega und Fernando de Acuña.

Juan Boscan Almogavér, aus einer der reichsten und angesehensten Patricierfamilien von Barcelona stammend, war 1500 in der Hauptstadt Kataloniens geboren, bildete seinen

Geist durch mannigfache Studien und Reisen, ließ sich später in Granada nieder und scheint eine Zeitlang die Erziehung des Herzogs von Alba, des gefürchtetsten aller spanischen Feldherren und Krieger, geleitet zu haben. Von entschiedener poetischer Begabung, hatte sich Boscan schon in den hergebrachten poetischen Formen versucht, als ihm die Anregung des literarisch gebildeten venetianischen Gesandten Andrea Navagiero, der 1526 längere Zeit am Hof Karls V. lebte und auch eine Zeitlang in Granada verweilte, den Gedanken nahelegte, die Einführung der italienischen Formen: des Sonetts, der Kanzone, der Ottaven und Terzinen, der reimlosen Jamben (versi sciolti), als seine literarische Aufgabe zu betrachten. Natürlich war es nur einem Talent von geringer Phantasie möglich, sich auf eine im Grund äußerliche Aufgabe zu beschränken. Aber der Versuch gelang in der That: Boscan hinterließ bei seinem 1543 erfolgten Tod eine größere Anzahl von Sonetten und Kanzonen, ein Gedicht in spanischen Ottaven, „Die Allegorie" betitelt, welches den Hof der Liebe und den Hof der Eifersucht sowie eine fingirte Gesandtschaft vom erstern Hof an zwei spröde Damen von Barcelona schildert, einige Elegien und Episteln in Terzinen und eine Bearbeitung des erzählenden Gedichts des Musäos: „Hero und Leander" in spanischen reimlosen Versen. Diese sämmtlichen „Werke" („Obras de Boscan"; ältester Druck, Barcelona 1543, mit den Gedichten des Garcilaso de la Vega vereinigt) rechtfertigen vollständig das Urtheil, welches George Ticknor in seiner „Geschichte der schönen Literatur in Spanien" (deutsche Bearbeitung, Leipzig 1867, Band 1, S. 381) kurz dahin abgibt, daß Boscans Verse sämmtlich geschmackvoller seien als irgend etwas von den Dichtern seiner Zeit und seines Landes bis dahin Versuchtes, daß sie zur Bereicherung der in Spanien bekannten Versarten gereicht, aber eine tiefere Bedeutung nicht zu beanspruchen hätten. Boscans sonstige literarische Thätigkeit erstreckte sich auf eine kastilische Uebertragung von Castiglione's gepriesenem „Cortigiano" sowie eine verloren gegangene Uebersetzung eines Trauerspiels des Euripides.

Noch geringer an Zahl, aber bedeutend individueller im Gehalt, ein bewegteres wie tieferes Leben spiegelnd, waren die poetischen Leistungen des Garcilaso de la Vega, der, mit Boscan befreundet, als Poet den von seinem ältern Genossen betretenen Weg gleichfalls einschlug. Aus edler Familie stam-

mend, 1503 zu Toledo geboren, kam er früh an den Hof Karls V., nahm bereits an den Feldzügen gegen die Communeros theil, focht dann gegen die Franzosen in Navarra, ging 1529 mit dem Kaiser nach Italien und kurze Zeit später als Gesandter Karls an den Hof Franz' I., wo er mit Clément Marot und anderen französischen Poeten bekannt wurde. Um 1530 vermählte sich Garcilaso mit einer vornehmen aragonischen Dame, begab sich aber bald nach seiner Vermählung wieder an den Hof Kaiser Karls, der jetzt in Deutschland war. 1531 zog er sich in Wien die Ungnade seines Fürsten zu, weil er eine von diesem mißbilligte Liebesverbindung eines seiner Neffen mit einer Ehrendame der Kaiserin begünstigt hatte; er ward infolge dessen als Gefangener auf eine Donauinsel (Schütt) gesendet, nach wenigen Monaten befreit und 1532 nach Neapel verbannt. Hier verlebte er seine besten Tage und scheint die größere Anzahl seiner Gedichte hier geschrieben zu haben. Nachdem er Karls Gunst wieder gewonnen hatte, nahm er 1535 an der berühmten Expedition gegen Tunis theil, bei der er an Kopf und Arm verwundet wurde. Ueber Sicilien und Neapel nach Spanien heimgekehrt, hatte er nur eben seine Wunden geheilt, als ihn der Feldzug von 1536 mit dem kaiserlichen Heer in die Provence führte. Als Oberst eines spanischen Infanterieregiments leitete er den Sturm auf einen Thurm in der Nähe von Fréjus und wurde hier durch einen Steinwurf tödtlich am Kopfe verwundet, so daß er wenige Tage später zu Nizza im jugendlichen Alter von 33 Jahren starb. Die „Gedichte", die aus seinem Nachlaß (zuerst mit denen Juan Boscans gemeinsam Barcelona 1543, einzeln Salamanca 1574) veröffentlicht wurden, eine Anzahl Eklogen nach Virgil'schem, Sonette nach Petrarca'schem Muster, entschieden den Sieg der neuen Lyrik in Spanien. Die Reinheit seiner Formen, der Wohllaut der Sprache und die süße Weichheit der Empfindung, die ungezwungene Art, in welcher das vielbewegte Leben des ritterlichen Poeten aus seinen wenigen poetischen Versuchen zur Phantasie seines Volks sprach, verschafften Garcilaso einen fast ungemessenen Ruhm. Er war so vollständig Herr der neuen Formen geworden, daß dieselben fortan unverlierbar der spanischen Sprache angehörten.

Unselbständiger und äußerlicher als Garcilaso de la Vega erschien sein Freund und Waffengenosse Fernando de Acuña, aus einem ursprünglich portugiesischen Geschlecht um 1510 zu



Madrid geboren, nach vielbewegtem Leben 1580 zu Granada gestorben. Die „Gedichte" Acuña's waren gleichfalls Nachahmungen und zum Theil direkte Uebersetzungen der gepriesenen italienischen Lyriker. Wie alle Poeten der italienischen Schule, legte auch Acuña seine Vertrautheit mit dem klassischen Alterthum in einem reimlosen Gedicht, „Der Streit des Ajax mit dem Ulysses", an den Tag. An Garcilaso de la Vega schlossen sich ferner Gutierre de Cetina, Luis Barasona de Soto sowie in seinen späteren Gedichten Gregorio Silvestre an, welcher ursprünglich mit Castillejo gemeinsam den neuen Formen widerstanden hatte. Die Frage blieb immer, wie rasch es dem Einzelnen gelang, die Versarten, denen man die Alleinherrschaft zu verschaffen trachtete, mit eigenthümlichem individuellen Leben zu durchdringen. Gewiß war es, daß der Zauber der künstlichen Form die zu allen Zeiten wiederkehrende Täuschung hervorrief, als sei die gelungene Nachbildung schon wirkliche Poesie. Aus der großen Reihe der kastilischen Poeten des neuen Stils ragten mit einigem Recht nur die hervor, bei denen sich die Wirkung einer bedeutenden Persönlichkeit mit der sprachlichen Wirkung verband. Wenige Jahrzehnte nach Boscan und Garcilaso erhielt die spanische Poesie ein Dreigestirn hervorragender und eigenthümlicher Naturen in Luis de Leon, Fernando de Herrera aus Sevilla und in jenem Jorge de Montemayor, welcher als ein letzter der kastilisch dichtenden Portugiesen seine lyrischen Dichtungen in Verbindung mit einem lange nachwirkenden und vielfach nachgeahmten Schäferroman darbot.

Luis de Leon war einer der wenigen spanischen Dichter, welche, dem breiten und großen Weltleben entrückt, durchaus nur auf eine friedliche Gelehrtenexistenz angewiesen schienen. Er sollte gleichwohl Gelegenheit zur Entfaltung eines Heroismus finden, der seltener als der Schlachtenmuth ist. Geboren 1527 zu Belmonte in der Mancha, empfing der junge Luis seine erste Bildung in Madrid, bezog dann zum Studium der Rechte die Universität Salamanca, ward aber durch einen starken Zug seines innern Lebens bestimmt, hier alsbald in den Orden der Augustiner einzutreten. 1544 legte er das Ordensgelübde ab, vertauschte die Rechtsstudien mit theologischen, erwarb als Fray Luis in der Aula seines Klosters zuerst Ruf und Einfluß durch Vorlesungen und gelangte nach und nach zum Ruhm eines

der vorzüglichsten Lehrer der Theologie an der Universität. Da er sich gleichzeitig als Schriftsteller und Dichter auszeichnete und durch seinen fleckenlosen Lebenswandel den Studenten ein leuchtendes Vorbild ward, erweckte er grimmigen Neid und Haß gegen sich. Als Theolog jener neuern Schule angehörig, die sich von der Scholastik oder wenigstens von den schlimmsten Auswüchsen derselben befreit hatte, als Schriftsteller und Dichter ein Schüler der Alten und der besten Italiener, aber ein solcher im höchsten Sinn des Worts, der über alle Nachahmung hinaus zur klaren Wiedergabe seiner ernsten und harmonischen Natur durchgedrungen war, setzte sich Fray Luis eine Reihe von Aufgaben, die im damaligen Spanien an sich gefährlich waren. Tiefere Kenntnis der Bibel, die ihn zu einer Uebertragung der Psalmen in spanische Hymnen und des Hohen Liedes veranlaßte, gab den Anlaß zu seiner argwöhnischen Ueberwachung. Die Denunciationen seiner neidischen Kollegen und literarischen Gegner thaten das Uebrige; am 15. März 1572 ward der Dichter auf Befehl des heiligen Officiums verhaftet, nach Valladolid abgeführt und bei härtester Behandlung in einen unterirdischen Kerker eingeschlossen. Das Schicksal des bescheidenen, aber hochbegabten, äußerlich schlichten, aber durch innere Vornehmheit ausgezeichneten Mannes erregte selbst im Spanien Philipps II. eine gewisse Theilnahme; der Fall Leons erwies, daß nicht Frömmigkeit und demüthige Unterwerfung unter die Kirche, nicht Reinheit der Absichten und des Wandels irgend wen vor dem furchtbaren Tribunal zu schützen vermochten. Leon selbst gab sich in seinem festen Gottvertrauen nicht alsbald verloren: mit Aufbietung jener geistigen Kräfte, welche die martervolle Haft zu brechen bestimmt war, in seinem Fall aber glücklicherweise nicht brach, so daß er bis zuletzt ketzerische Absichten zu leugnen vermochte, kämpfte er gegen den drohenden Ketzertod, um schließlich nach einer Revision seines Processes vor dem höchsten Rath der heiligen Inquisition im December 1577 aus der Haft entlassen und in seine Professur zu Salamanca wieder eingesetzt zu werden. Von diesem Zeitraum an bis zu seinem am 23. August 1591 zu Salamanca erfolgten Tod erfreute sich der Dichter, der begreiflicherweise in den langen Kerkerleiden noch stiller, ernster, in sich zurückgezogener geworden war als je zuvor, der unbedingten Bewunderung seiner zahlreichen Schüler, seiner besten Zeitgenossen. Leons „Gedichte“,

noch von ihm selbst gesammelt, aber erst lange nach seinem Tod von Quevedo herausgegeben (Madrid 1631), während die verpönte Uebertragung des Hohen Liedes und andere Arbeiten gar erst nach Jahrhunderten in der Sammlung von Leons „Werken"[1] („Obras del Luis de Leon", Madrid 1804—16) veröffentlicht wurden, waren gleichwohl den Zeitgenossen zum guten Theil bekannt. In Spaniens eigenthümlichen Verhältnissen erhielt sich die Verbreitung interessanter Handschriften lange neben der Buchdruckerkunst. Ausgezeichnet waren diese Gedichte vor allem dadurch, daß sie die schlichteste, lauterste Empfindung einer in sich gefaßten, zur poetischen Einsamkeit neigenden Natur zum Ausdruck bringen. Von der Ruhm- und Habsucht seiner Landsleute ist Leon weit abgekehrt: umsonst durchpflügt ihm Portugals Kiel die Wogen, in Ormus und Malakka wächst kein Baum, dessen Blüte Zufriedenheit ist. In diesem Sinn feiert der Poet die Einsamkeit und jedes Stillleben, die heitere Zufriedenheit stimmt ihn zum Preis des selbstlosen geistigen Genusses, namentlich der Musik, er steigert sich von der innigen Betrachtung des gestirnten Himmels und der grünen Sommerfluren zu jenen religiösen Stimmungen, welche seine eigentlichen geistlichen Lieder aussprechen, und die sich in seiner Ode „Das Leben im Himmel" in die Regionen seliger Verzückung erheben. Leons populärstes Gedicht ward „Die Prophezeiung des Tajo", in welchem der Flußgott dem letzten Gothenkönig, Roderich, den Fall seines Reichs und die Unterwerfung Spaniens unter die Heiden verkündet. In dieser Ode wie in anderen Dichtungen verräth Leons Phantasie einen Zug der Verwandtschaft mit den alten Nationalromanzen. Und so unbedingt der Dichter die Errungenschaften der „italienischen Schule": höchste Klarheit und Reinheit der Form, eine gewisse maßvolle Gewähltheit des Ausdrucks, festhält, so nähert er sich namentlich in seinen Versweisen der altspanischen Ueberlieferung und repräsentirt in diesem Sinn einen Uebergang zu den streng nationalen Poeten des 17. Jahrhunderts.

Neben Luis de Leon war Hernando de Herrera (dem südländischer Enthusiasmus den Beinamen des Göttlichen gab) der gefeierte Lyriker der Tage Philipps II. Aus Sevilla gebürtig, um 1534 geboren, ist der vielseitig gebildete Herrera jeden-

[1] Einzelne Dichtungen Luis de Leons in deutscher Uebertragung in Wilkem, „Fray Luis de Leon" (Halle 1866, S. 150—169).

falls erst in späterer Zeit Priester geworden, als welcher er 1597 starb. In seinen Sonetten, die er nach dem Muster des Petrarca zahlreich schuf, und in der Mehrzahl seiner Elegien verherrlicht er, zum Theil in frostiger Rhetorik, eine Geliebte, die möglicherweise auch nur ein Ideal seiner Phantasie war. In seinen Oden (oder Kanzonen) dagegen, die um ihres feurigen Schwunges und ihrer Formenreinheit willen als mustergültig betrachtet wurden, schlug er mannigfaltigere Töne an. Mehrere singt er zu Ehren seiner Vaterstadt Sevilla und ihres Guadalquivir, andere feiern den großen Seesieg von Lepanto oder beklagen den Untergang des jungen Portugiesenkönigs Sebastian bei Alkazar. Die bilderreiche Sprache Herrera's hielt sich weder völlig in den Grenzen der Natur, noch in denen des guten Geschmacks; er hat gekünstelte Wendungen und aufgebauschte Phrasen, und er steht zu der spätern Verirrung der spanischen Lyrik in pomphafte Manier und Unnatur in einem ähnlichen Verhältnis wie der Italiener Molza zu der Entwickelung der manierirten Marini'schen Poesie in seinem Heimatland.

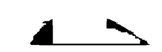
Während die Mehrzahl der spanischen Dichter italienischer Schule ihre Nachbildungen lediglich auf lyrische Gedichte beschränkten oder da, wo sie zu größeren Schöpfungen gelangten, durch die Natur ihrer Aufgaben wiederum selbständiger wurden, erwarb Jorge de Montemayor, ein Portugiese aus dem Städtchen Montemayor bei Coimbra, seinen Hauptruhm durch eine direkte Nachahmung des Idyllromans „Arcadia" von Sannazaro. Der Dichter, der in seiner Jugend Soldat gewesen war, später Aufnahme in der Reisekapelle des Infanten Philipp (nachmaligen Philipp II.) fand, zuletzt, wie es scheint, am portugiesischen Hof lebte, ward durch eigene Liebeserlebnisse zur Abfassung seines mit lyrischen Dichtungen durchsetzten Schäferromans „Diana"[1] (ältester Druck, Madrid 1545; neueste Ausgabe, ebendas. 1802) bewogen. Nach Lope de Vega's Erzählung hätte Montemayor in der „Diana" seine unbeglückte Liebe zu einer spanischen Dame aus einer kleinen Stadt bei Leon sowie bestimmte Erlebnisse seiner Freunde dargestellt. Auf alle Fälle setzt sich der Roman aus einer Haupterzählung von der Liebe

---

[1] Proben aus den lyrischen Partien der „Diana" gab deutsch A. W. von Schlegel in den „Blumensträußen italienischer, spanischer, portugiesischer Poesie" (Schlegels „Sämmtliche Werke", Bd. 4, S. 173).

des Sereno zur Schäferin Diana, die in den Bergen von Leon an den Ufern des Esla ihre Herde weidet, und mehreren hineinverwobenen Nebengeschichten zusammen. Diese Haupterzählung ist nicht besonders klar, und namentlich die Wendung, daß die durch Zauberei getrennten Liebenden nicht wieder vereint werden, sondern Diana sich Sereno's Nebenbuhler Delio vermählt, erscheint ganz äußerlich angefügt. Aber die Naturschilderungen, die lyrischen Partien des Buches, die voll Weichheit und süßer Anmuth sind, einzelne Prosastellen von ungewöhnlicher Innigkeit und von Kraft geben der „Diana" ein größeres Verdienst als dasjenige, was der Pfarrer in Cervantes' „Don Quijote" von ihr rühmt, das erste Buch ihrer Art in Spanien gewesen zu sein.

Sowohl der Beifall, dessen sich Montemayor zu erfreuen hatte, als die Nichtvollendung der „Diana" riefen mehrfache direkte Fortsetzungen derselben und zahlreiche Nachahmungen hervor. Als der werthvollste dieser Versuche ward die „Verliebte Diana" (Diana enamorada, Valencia 1564) des Gaspar Gil Polo angesehen, von welchem Buch der Pfarrer im sechsten Kapitel des „Don Quijote" die überschwängliche Meinung äußert, daß es aufbewahrt werden sollte, „als ob es Apoll selbst geschrieben hätte". Der Gil Polo'sche Schäferroman knüpft an die Heirath der Montemayor'schen Diana mit dem unwürdigen Delio an, erzählt dessen Untreue und spätern Tod sowie die endliche Vereinigung Diana's mit Sereno, mit dem sie auf ihren schäferlichen Irrfahrten nach dem ungetreuen Delio wiederum zusammengetroffen ist. Alles Verdienst dieser Schäferromane kann natürlich niemals in der Erfindung und eigentlichen Erzählung liegen, deren allegorische Beziehungen und gespreizte Einschaltungen die Lektüre unendlich erschweren, sondern nur in jener lyrischen Stimmung, auf welche die „Arcadia" des Sannazaro, das Urbild aller Schäfergeschichten, von Haus aus hingezielt hatte. In einzelnen Scenen erreichen Montemayor und Gil Polo, daß man die Unnatur der ursprünglichen Anlage vergißt und sich in ein wirkliches Idyll versetzt fühlt. Bei ihren Nachahmern ist dies nicht der Fall; wußte doch beispielsweise Cervantes von dem Schäferroman „Filida" seines Freundes Luis Galvez de Montalvo (geboren zu Guadalajara, gestorben 1591 in Sicilien) nichts Besseres zu rühmen, als daß der Schäfer von Filida kein Schäfer sei, „sondern ein sehr feiner Hofmann". Montalvo zeichnete sich übrigens auch als Uebertrager italie-





nischer Dichtungen aus; er übersetzte Tansillo's „Thränen des heiligen Petrus" und begann eine Uebertragung von Torquato Tasso's „Befreitem Jerusalem".

An die Poeten der italienischen Schule schlossen sich natürlich auch diejenigen literarischen Talente an, welche sich die Uebersetzung der römischen und griechischen Autoren ins Kastilische zur Lebensaufgabe machten. Zu tief eingreifender Bedeutung gelangten dieselben nicht; aber es gab in Nachwirkung der großen humanistischen Bewegung einzelne Kreise, in denen beispielsweise die Episteln Mendoza's nach Horaz höher standen als seine spanischen Originalwerke. Die Aussichten auf einen Erfolg solcher Anschauungen waren angesichts der Thatsache außerordentlich gering, daß selbst die Schüler der Italiener alsbald wieder eine Verbindung mit dem nationalen Leben suchten und, von der Macht und Fülle ebendieses Lebens überwältigt, auch da selbständig wurden, wo sie ursprünglich nur auf Nachahmung und Nachbildung ausgegangen waren.



Einundvierzigstes Kapitel.

Mendoza und Ercilla.

Die interessanteste, kraftvollste und vielseitigste Natur in der Gruppe spanischer Dichter, welche aus den Tagen Karls V. in diejenigen Philipps II. hinüberragte, war für die Nachlebenden ohne Zweifel Diego Hurtado de Mendoza, der als einer der frühesten und bedeutendsten Repräsentanten jener Verbindung großen Weltlebens und literarischer Bestrebungen gelten muß, die für Spanien charakteristisch ist. Don Diego war, aus dem alten, vornehmen, selbst unter dem stolzen spanischen Adel hoch hervorragenden Haus der Mendoza stammend, als ein jüngerer Sohn des ersten kastilischen Statthalters von Granada 1503 in der prächtigen Maurenstadt geboren. Er ward für die Kirche bestimmt, bezog die Universität Salamanca zu theologischen, juristischen und philologischen Studien, erkannte indeß bald, daß er die Talente eines Geistlichen nicht besitze, trat in das spanische Heer in Italien ein und zeichnete sich bald genug so aus, daß er die Aufmerksamkeit Karls V. auf sich zog. Er begann demnächst, dem Kaiser als Gesandter zu dienen; 1538 vertrat er die Interessen desselben in Venedig, 1545 beim Koncil von Trient, seit 1547 am päpstlichen Hof zu Rom, immer und überall durch jene Energie und kühne Geisteskraft ausgezeichnet, die als ein Gesammtvorzug der spanischen Diplomaten von damals gerühmt ward. Noch vor der Abdankung Karls V. kehrte Mendoza 1554 nach Spanien zurück, verblieb beim Regierungsantritt Philipps II. zunächst am Hof, zog sich aber durch die selbständige Art seines Auftretens und durch einen Streit mit einem Höfling Philipps die volle Ungnade des argwöhnisch-reizbaren Königs zu, ward vom Hofe verbannt und ließ sich in seiner Vaterstadt Granada nieder, wo er den großen Aufstand der Morisken zwischen 1568 und 1570 erlebte, dessen Geschichte

zu schreiben er durch seine Kenntnis der arabischen Sprache und Literatur, seine freie Bildung und scharfe Beobachtungsgabe so geeignet war, daß seine nach den Vorbildern des Tacitus und Sallust erzählte „Geschichte des Kriegs von Granada" erst Jahrzehnte nach seinem Tode gedruckt werden durfte. Im Jahr 1575 erhielt er wieder Erlaubnis, an den Hof zu kommen, starb aber im April ebendieses Jahrs kurze Zeit nach seiner Ankunft in Madrid, seine reiche Bibliothek griechischer und arabischer Werke und Manuskripte dem undankbaren Herrscher hinterlassend, an dem er mit spanischer unwandelbarer Loyalität hing. Während dieses ganzen reichbewegten Lebens hatte sich Mendoza fortdauernd den Studien und poetischer Produktion gewidmet. Seine glänzendste und im eigentlichen Sinn des Worts unsterbliche Leistung gehörte schon seinen Jugendjahren an. Längst ehe eins seiner lyrischen und didaktischen Gedichte bekannt ward, durch die er sich der italienischen Schule spanischer Poesie anschloß, war es der geniale kleine Roman „Das Leben des Lazarillo de Tormes"[1] (Vida de Lazarillo de Tormes; erster Druck, Burgos 1554; beste neuere Ausgabe, Paris 1827), durch welchen Mendoza der Vater einer ganzen, weit nachwirkenden Romangattung, des spanischen Schelmenromans, ward. „Lazarillo de Tormes" verräth die Befreundung seines Verfassers mit der vorbildlichen antiken und italienischen Literatur lediglich durch die klare Bestimmtheit, die schlagende Kürze des Vortrags, die Plastik der Situationen; im übrigen war der Roman, ohne jede Nachahmung eines Musters voll aus dem spanischen Volksleben der Gegenwart geschöpft, selbst ein Muster schärfster Beobachtung des Welttreibens und höchst lebendiger Charakteristik einer ganzen Reihe von Persönlichkeiten und Berufsarten, die nach außen mit Schein und Pathos auftraten, hier aber mit keckem Humor von ihrer Kehrseite dargestellt wurden. Die Idee, die große und weite Welt zu schildern, wie sie sich dem Auge echter Schelmen und verlorner Glückskinder darstellen muß, war fruchtbarer und ausgiebiger, als der geniale Dichter des „Lazarillo de Tormes" wohl selbst ahnte.

Lazarillo, der Held des kleinen, eine Autobiographie fingirenden Romans, ist ein spanischer Betteljunge, von einer Mutter zweifelhaften Ursprungs und unzweifelhaften Charakters in einer

---

[1] Deutsche Uebertragung von Keil (Gotha 1810).



Mühle an den Ufern des Tormes in der Nähe von Salamanca geboren. Seine Laufbahn in der Welt beginnt der verschlagene und troß seines Elends mit natürlicher Heiterkeit begabte Bursche als Führer eines blinden Bettlers. Er durchläuft dann das Leben, indem er nach einander in den Dienst eines niedern Priesters, dann eines bettelarmen, aber von adligem Hochmuth aufgeblähten Hidalgo's, bei dem er die ausgiebigste Bekanntschaft mit dem Hunger macht, eines Ordensbruders, eines Ablaßkrämers, eines Kaplans, eines Gerichtsboten geräth und sein schließliches Glück dadurch macht, daß er die Haushälterin eines vornehmen Prälaten heirathet, obschon er über deren Beziehungen zu ihrem hochwürdigsten Herrn vollkommen im Klaren ist. Mit scharfem Blick ausgerüstet, hat der kleine Lazarus, der aus einem kleinen im Verlauf des Romans zu einem großen Schlingel wird, die Augen für die Schwächen und Thorheiten seiner Herren und der ganzen Welt überhaupt offen. Die Stimmung, welche in der Periode der Hochrenaissance die ganze Welt beherrschte, hatte im „Lazarillo" auch den spanischen Dichter ergriffen: eine entschieden mißwollende Abneigung gegen die Diener der Kirche, die ihren geistlichen Einfluß auf die Menge für die gemeinsten weltlichen Zwecke mißbrauchen, herrscht in mehr als einem Kapitel des Romans vor. Die Scenen im Haus des Priesters, die Charakteristik des Mönchs, vor allem die des Ablaßkrämers, könnten der Feder eines italienischen Renaissancenovellisten, eines lutherisch gesinnten deutschen Satirikers entstammen. Die Inquisition gebot denn auch wenige Jahre nach dem ersten Erscheinen die Ausmerzung jener kühnsten Kapitel des prächtigen kleinen Buches, die den Ablaßkrämer im Verein mit dem Alcalde bei Ausübung des infamsten, komödiantenhaften Betrugs darstellen. Der Ablaßkrämer besteigt die Kanzel, seine Waare anpreisend, die Kirchenthür thut sich auf, und der Amtmann ruft plötzlich: „Dieser Priester ist ein Erzschurke, seine Bullen sind falsch". Von der Kanzel herab fragt der Ablaßverkäufer: „Hast du noch mehr zu sagen?" Dann kniet er nieder, die Augen gen Himmel schlagend, daß nur noch das Weiße sichtbar ist, und die unmittelbare Entscheidung Gottes erflehend. Der Alcalde wird plötzlich von wilden Zuckungen ergriffen, schwört und flucht und schäumt wie vom Teufel ergriffen, während ihn die Menge erschüttert und antheilvoll umsteht. Da schreitet der Priester zum Exorcismus, der Erlöste jauchzt auf: „Die Bulle ist echt, ist echt!"

und das Volk drängt sich scharenweise herzu, um des Ablaßsegens theilhaft zu werden. Die Kraft und die Leichtigkeit, mit welcher der Verfasser hier wie überall erzählt, verrathen, daß die sämmtlichen Scenen des „Lazarillo" seiner Phantasie und seiner Bildung frei entströmten. Der scharfe Gegensatz, welchen Mendoza zwischen dem leichtfertigen Uebermuth und der gaunerischen Beweglichkeit seines Helden und dem steifen Ernst und der prunkhaften Würde der höher gestellten Kastilier herausbildet, wirkt noch heute vortrefflich und ist für die Weiterentwickelung der spanischen Romanliteratur typisch geworden. Daß es nicht an Versuchen fehlte, den „Lazarillo" (dessen Verfasserschaft Mendoza übrigens niemals ausdrücklich einräumte) nachzuahmen und womöglich zu überbieten, braucht kaum gesagt zu werden. Doch setzte sich lediglich der erst im Anfang des 17. Jahrhunderts hervorgetretene „zweite Theil" des echten Buches, von Juan de Luna, in ein gewisses Ansehen, da derselbe wenigstens in Bezug auf die Kraft und Reinheit der Sprache sich nicht unwürdig an das klassische Werk Mendoza's anschloß. — Die eigene poetische Weiterentwickelung des Dichters fand auf anderen Gebieten als auf dem Felde des Schelmenromans statt. Seine Gedichte: Sonette, Kanzonen, Episteln, schlossen sich, wie dies der Dichter in einem poetischen Sendschreiben an Juan Boscan ausdrücklich erklärt, der Nachbildung der italienischen Formen zumeist mit Absicht an, entbehren aber nicht des eigenthümlichen Geistes. Die kräftige, geistesklare Persönlichkeit des Poeten kommt in den meisten zum Ausdruck, die kleineren liedartigen Gedichte sind von einer leichten Anmuth durchhaucht und zeigen einen Zug volksthümlichen Humors. Auch gehörte Mendoza nicht zu den Fanatikern der italienischen Versweisen und traute den altspanischen Rundreimen selbst eine Wirkung in poetischen Episteln zu. Auch seine Gedichte konnten erst lange nach seinem Tod („Obras", Madrid 1610) für weitere Kreise in unvollständiger und unzulänglicher Gestalt veröffentlicht werden; eine Nachlese von satirischen und burlesken Poesien Mendoza's, deren Druck die Inquisition untersagte, ward erst ganz neuerlich bekannt (Morel Fatio, „Gedichte Mendoza's"; im „Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur", Bd. 13).

War der Dichter des „Lazarillo de Tormes", sobald er es unternahm, spanisches Leben in realistischer Wahrheit wider-

zuspiegeln, in der Anlage wie in der Ausführung seines Hauptwerks von unbedingter Selbständigkeit, so legte er damit wiederum ein Zeugnis von der tiefreichenden Bedeutung eines reichen und eigenartigen Lebens für die Poesie ab. Nur freilich, daß die Existenz eines solchen Lebens an sich keine poetischen Leistungen verbürgte, daß es in Spanien, wie anderwärts, der glücklichen Verbindung des lebendigen Stoffs mit dem individuellen Talent bedurfte. Entscheidender als auf irgend einem Gebiet wurde dies auf dem Felde der spanischen epischen Dichtung erwiesen. An sich schien die gesammte Geschichte des spanischen Staats und Volks von 1492—1592 eine Folge von großen heroischen Epen. Die Eroberung Granada's, die erste Fahrt des Colombo nach der Neuen Welt, die Eroberung Mejiko's durch Cortez, Peru's durch Pizarro, die Entdeckung der Südsee, die erste Weltumsegelung, der Zug Karls V. gegen Tunis, die Besiegung der Schmalkaldener durch diesen Kaiser, die Schlacht von Lepanto, die Eroberung Portugals, selbst einzelne Heldenthaten der Spanier im großen niederländischen Krieg hätten ebenso viele echt epische Dichtungen abgeben können. Auch sind die bezeichneten günstigen Stoffe fast alle, einige mehrere Male, aber keiner glücklich, in den italienischen Epikern nachgebildeten Ottaven behandelt worden. Die großen heroischen Gedichte zu Ehren Karls V. von Hieronimo Semper und Luis de Capada wuchsen über den Stil dürrer und seelenloser Reimchroniken nicht hinaus; dasselbe galt von den gereimten poetischen Verklärungen der Konquistadoren, in denen allerdings ein Stück volksthümliches, echtes, zur Darstellung herausforderndes Heldenthum lebendig gewesen war. Das einzige den Kämpfen der Spanier in Amerika entstammte Epos, welches Namen und Würdigung eines Gedichts verdiente, war die „Araucana" des Alonzo de Ercilla. Nicht eine der prunkenden Großthaten der spanischen Welteroberer, sondern das blutige, unentschiedene Ringen zwischen den überall siegreichen Spaniern und einem tapfern südamerikanischen Indianerstamm im äußersten Winkel Chile's ergriff die Phantasie eines wahrhaften Poeten und gab Spanien eine epische Dichtung, die zwar den Vergleich mit der Phantasiefülle und der Detailvollendung der bedeutenderen italienischen Epen nicht erträgt, aber in ihrer ritterlichen Gerechtigkeit, auch gegen den Feind, in ihrer enthusiastischen Lehnstreue, in ihrer energischen und anschaulichen Schilderung des Selbst-

erlebten echt nationale Elemente in sich trug und, statt von dem dargestellten Stoff Glanz zu empfangen, auf den unbekannten Araukanerkrieg ein poetisches Licht warf. Der Dichter, Don Alonzo de Ercilla y Zuñiga, aus einer in Biscaya heimischen Familie stammend, aber am 7. August 1533 zu Madrid geboren, war dem Infanten Philipp als Page beigegeben worden und hatte ihn, als sich Philipp mit Maria Tudor vermählte, nach England begleitet. Als nun hier die Nachricht von einem Einfall der Araukaner in das spanische Chile anlangte, schiffte sich Ercilla mit anderen Freiwilligen nach Amerika ein. Jahrelang kämpfte er in dem ermüdenden und wechselvollen Gebirgskrieg mit, in welchem die tapferen Araukaner den spanischen Weltherrschern trotzten. Die Märsche, die Gefechte und Ueberfälle, die List und der Todesmuth der ritterlichen Indianer prägten sich seiner Phantasie unauslöschlich ein, und es scheint, daß er schon auf chilenischem Boden und während seines Feldzugs selbst die poetische Kriegschronik begann, welche sich später zur Epopöe ausweiten sollte. 1562 kam er, durch das tropische Klima genöthigt, nach Spanien zurück, bereiste Italien, Deutschland und Frankreich, ließ sich dann in Madrid nieder und publicirte hier die ersten fünfzehn Gesänge seines Gedichts „Die Araucana" (La Araucana, Madrid 1569). Im Jahr 1570 vermählte er sich mit Doña Maria de Bazan, die er aufrichtig geliebt zu haben scheint. Aber seine Glücksgüter waren nur mäßige, König Philipp kümmerte sich mit seiner charakteristischen Undankbarkeit wenig um den alten Diener, und so machte Ercilla noch einen Versuch, außerhalb der Heimat eine Stellung zu gewinnen. Er ging 1576 nach Prag, um als Kammerherr in die Dienste Kaiser Rudolfs II. zu treten. Bereits 1580 kehrte er nach Spanien zurück, wo er den Rest seines Lebens vorzugsweise der Vollendung seiner „Araucana" widmete, deren guter Erfolg ihn über sonstige Unbilden des Schicksals zu trösten hatte. Ercilla lebte in den letzten Jahren, wenn wir den Schlußstrophen seines Gedichts glauben dürfen, arm und vergessen — möglich, daß er sich nur arm und dürftig erschien im Vergleich mit den hohen Ansprüchen, die er erhob. Er starb zu Madrid im Jahr 1595.

Sein Haupt- und, von ein paar kleineren Gedichten abgesehen, in der That sein einziges Werk, unter allen spanischen Kunstepen das einzige, dessen Ruhm sich jahrhundertelang

erhielt und über die Landesgrenzen hinausdrang, erschien ganz vollständig, wenn auch innerlich keineswegs abgeschlossen, bald nach dem Tode des Dichters. Die vollständige „Araucana" (La Araucana, Madrid 1597; beste neuere Ausgabe, ebendas. 1828[1] ist eins der denkwürdigsten Zeugnisse dafür, wie weit die echte Naturanlage eines Poeten und der starke Eindruck eines eigenthümlichen Stückes Leben eine falsche Kunsttheorie zu überwinden vermögen. Denn Ercilla war nicht bloß insofern ein Bewunderer und Nachahmer der italienischen Epiker, als er die poetische Form derselben, die Ottave, für sein Gedicht sich aneignete, sondern er scheint auch ein unbedingter Verehrer der epischen Theorien und Leistungen des Trissino gewesen zu sein. Er legte einerseits der bloßen historischen Thatsächlichkeit und anderseits der aus dem Alterthum überkommenen epischen Maschinerie einen viel zu hohen Werth bei, ließ sich durch die erstere Anschauung an einer wirklich koncentrirten Erfindung hindern und schwächte anderseits durch die Einführung der mythologisch-allegorischen Figuren der Bellona, des Zauberers Fiton und anderer die günstige Wirkung seiner frischen, naturalistischen Unmittelbarkeit erheblich ab. Wenn trotzdem die „Araucana" über die Durchschnittsleistungen der spanischen Epik hinausragte, so trugen das innere Pathos Ercilla's, die lebendige Energie seiner Darstellung von Verschwörungen, Abenteuern, Gefechten und Kriegszügen auf einem fremdartigen Terrain das Wesentlichste dazu bei. Die „Araucana" ist das einzige größere Gedicht, welches die eigenthümliche Poesie des spanischen Soldaten- und Konquistadorenthums einigermaßen widerspiegelt. Die Lokalfarbe, durch welche das Gedicht erhöhten Reiz und Werth erhalten haben würde, ist von Ercilla nur spärlich angewendet worden; Beschreibung und Charakteristik leiden gleichmäßig an einer gewissen Eintönigkeit. Unser Urtheil muß hier weit von demjenigen Voltaire's abweichen, welcher über die „Araucana", die er jedenfalls nur unvollständig kannte, urtheilt, Ercilla's Gedicht sei wilder als die wilden Nationen, die es verherrliche (Voltaire, „Essai sur la poésie épique", Kap. 8). Man mag ihm höchstens in Bezug auf die kompositionslose Willkür Recht geben, welche die späteren Gesänge entstellt, und muß im übrigen mehr beklagen, daß Ercilla bei aller Lebendigkeit seiner Phan-

---

[1] Deutsche Uebertragung von K. M. Winterling (Nürnberg 1831).

tasie und seiner frischen Schilderungskraft nicht viel weiter in der Wiedergabe der tropischen Landschaft, der eigenthümlichen Sitten seiner heroischen Wilden, der Atmosphäre gleichsam dieses ganzen Kampfes, gegangen ist. Von wirklicher Bedeutsamkeit und echt poetischem Gefühl ist jene Grundanschauung, mittels deren Ercilla seinen spanischen Stolz, sein christlich-nationales Ueberlegenheitsgefühl und seine Bewunderung für die tapferen Gegner versöhnt. Als die Spanier zuerst, den Blitz und Donner in Händen, auf amerikanischen Boden traten, sind sie den Eingebornen als Söhne des Himmels selbst erschienen; seitdem die Indianer die Laster und Leidenschaften ihrer Besieger kennen, wissen sie, daß dieselben sterblich sind, und das Joch, das ihnen zuerst als göttliche Fügung erschien, dünkt ihnen nun schimpflich und unerträglich. — In dieser Beziehung existirt eine wundersame geistige Verwandtschaft zwischen Mendoza und Ercilla. Jeder von beiden hatte seinem Vaterland und der kastilischen Krone mit Feuer und Hingabe gedient; jeder war tief von den Vorzügen seines Volks und Landes durchdrungen und im Grunde des Wunsches, daß der Erdkreis bei dem spanischen Namen zittern müsse. Aber die reife und freiere Bildung, die diesen spanischen Poeten älterer Generation auch noch in den Tagen Philipps II. eigen war, ließ sie ihre Augen gegen die Mängel und schlimmen Seiten des spanischen Auftretens nicht verschließen, erfüllte sie mit der Ahnung, daß das Recht Spaniens eine Grenze habe, und daß vor einer höhern Gerechtigkeit die unmenschlichen Bedrückungen der Besiegten, die wilden Grausamkeiten des spanischen Kriegsgeistes von vornherein verurtheilt seien. Sie konnten sich nicht mit Sophismen eines beschränkten Fanatismus und einer höfischen Schmeichelei über diese Empfindung hinaushelfen, und so lebt, den Dichtern vielleicht selbst unbewußt, in dem Geschichtswerk, mit welchem der greise Mendoza seine Laufbahn beschloß, und im Epos des Ercilla ein Geist unabhängiger Anschauung und rein menschlichen Gefühls, der freilich weder den Beifall Philipps II., noch den seiner Großinquisitoren finden konnte, leider auch bald aus der Weiterentwickelung der spanischen Literatur verschwinden sollte.

Zweiundvierzigstes Kapitel.

Die Anfänge der spanischen Bühne und des nationalen Drama's.

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf allen Gebieten des spanischen Volks- und Kulturlebens eine Periode der Wandlungen und des Uebergangs zur Neuzeit, hatte neben mannigfachen dramatischen Versuchen und Anläufen, welche sich an die überlieferten Formen der mittelalterlichen Kunst anlehnten, auch einzelne Bestrebungen gesehen, durch die Uebertragung, Bearbeitung oder Nachahmung der Dramen des Alterthums zu einer modernen dramatischen Dichtung zu gelangen. Bis in die ersten Zeiten Philipps II. hinein wurden diese Bestrebungen, welche mit dem Gesammteinfluß der italienischen Renaissancebildung im Zusammenhang standen, fortgesetzt. Daß sie je eine Bedeutung auch nur wie in Deutschland oder Frankreich, geschweige denn wie in Italien erlangt hätten, läßt sich nicht behaupten. Die Bearbeitung des „Amphitryon" durch Francisco de Villalobes, die Prosaübersetzungen antiker Schauspiele des Fernan Perez de Oliva und der Lustspiele des Terenz durch Pedro Simon de Abril mochten ungefähr in denselben Kreisen gewürdigt werden, in denen man die Oden und Episteln nach Horaz über alle Schöpfungen selbstempfundener Dichtung hinausstellte. Dagegen verrieth das Zusammentreffen der Formen dieser Dichtungen mit den bald nachher auftretenden Prosaschauspielen und Possen des Lope de Rueda, daß ein stärkerer Realismus, ein engerer Anschluß selbst an die gemeine Wirklichkeit, dem allgemeinen Bedürfnis der Zeit entsprach, wenn er auch unter dem phantasievollen und für die Schönheit dichterischer Formen empfänglichen Volke nur vorübergehend sein konnte.

Jedenfalls fiel in diesen Zeitraum die Errichtung weltlicher Bühnen und das Emporkommen eines eigenen Schauspielerstands. Während der letzten Jahrzehnte der Regierung Karls V.

und der ersten Jahrzehnte Philipps II. sahen sich die seitherigen geistlichen Schauspiele, deren Aufführung zum guten Theil in den Kirchen und durch die Geistlichen selbst stattgefunden hatte, nicht nur durch den Umschwung des literarischen Geschmacks, sondern durch Verordnungen der Regierung und Beschlüsse der Nationalkoncilien von Compostella und Toledo in ihrer fernern Existenz bedroht. Es trat eine Art Stillstand in der Entwickelung des geistlichen Drama's ein, ohne daß dasselbe wirklich beseitigt und ausschließlich vom weltlichen Drama abgelöst wurde. Die Aufführungen der „Autos" und der sich an sie anschließenden, weiterhin zu einer gesonderten Gattung entwickelten „Comedias divinas" fanden jetzt vorzugsweise, wie schon früher vereinzelt, auf besonders dazu erbauten Gerüsten (und nach wie vor an hohen Kirchenfesten) oder auch auf den für das weltliche Drama neu errichteten Bühnen statt. Wenn der geistvolle deutsche Geschichtschreiber des spanischen Drama's die Meinung ausspricht, daß die wiederholten kirchlichen Verdammungsurtheile mit einem modisch werdenden Abweichen von der einfachen Weise der religiösen Darstellungen, mit einem Ueberwuchern der Aeußerlichkeiten zusammengehangen haben möchten, so hat dies freilich einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich. (F. A. von Schack, „Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien", Frankfurt a. M. 1854, Bd. 1, S. 242.) Indessen darf doch auch eine ergänzende Erklärung gewagt werden. Eine kurze Zeit trat im Gefolge der Renaissancebildung, der tiefgehenden Bewegung des Jahrhunderts auch in Spanien eine Art kirchlicher Reformtendenz zu Tage. Dieselbe Richtung, die vorübergehend in Salamanca das Bibelstudium förderte und sich in Leons theologischen Anschauungen kundgab, konnte bestimmend auf einzelne kirchliche Versammlungen einwirken. Aber diese Tendenz verschwand rasch wieder; absichtlich begünstigte die Kirche alles, was den Reformlustigen ein Greuel gewesen war. Die Aufführung von Autos hätte als überlieferte Weise religiöser Anregung sich mit all ihren Auswüchsen ganz frei entfalten dürfen, hätte man sie nicht um der einen Möglichkeit willen überwachen müssen, daß ketzerische Anschauungen auf diesem Weg in die Massen dringen konnten.

Daß diese Furcht nicht völlig ungegründet war, dafür sprachen verschiedene Beispiele. Noch aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammten eine Reihe weltlicher Stücke von einem spanischen Priester, Bartolomé de Torres Naharro, der,

aus La Torre bei Badajoz gebürtig, unter der Regierung Papst Leo's X. in Rom und späterhin in Neapel gelebt und in letzterer Stadt eine Sammlung spanischer Schauspiele unter dem Titel: „Propaladia" (ältester Druck, Neapel 1517) herausgegeben hatte, die, in Spanien nachgedruckt, eifrig verbreitet und gelesen, vielleicht auch aufgeführt, der heiligen Inquisition nachmals schweren Anstoß gaben. Torres Naharro zeigte sich in mehreren Komödien dieses Buches von den Anschauungen, die damals in ganz Italien über den päpstlichen Hof herrschten, stark beeinflußt. „Von Rom" (heißt es in der Komödie „Jacinta") „weiß ich nichts anderes zu sagen, als daß es zu Land und Meer jeden Tag einen neuen Krieg, einen neuen Frieden und eine neue Ligue gibt. Der Hof ist erschlafft, der Papst ergibt sich seinen Lastern, und wer eine süße Freundin hat, erweist ihr süße Dienste. Die Reichen triumphiren in ihren Aemtern, bis sie sterben, und die Armen verzweifeln, indem sie auf Pfründen warten. Wer in Rom keinen Gönner hat, ist wie eine Seele im Fegfeuer; ohne Geld und Gunst wird dort nichts Gutes gethan." Aehnliche Stellen in den weltlichen Stücken, namentlich die ausgelassene und doch auf guter Beobachtung ruhende Schilderung des Treibens im Haus eines römischen Kardinals in der „Tinularia", konnten wohl sein Mysterium „Von der Geburt Christi" („Dialogo del nacimiento") als ketzerisch verdächtigen. Auch würde eine genaue Durchforschung aller noch vorhandenen spanischen Autos ohne Zweifel ergeben, daß die verdächtigen, nachmals vom tridentinischen Koncilium geächteten Lehren damals gleichsam in der Luft schwebten und in geistliche Dramen eindrangen, die zum besten Zweck und im besten Glauben verfaßt worden waren.

Jedenfalls entwickelte sich während der Zeit, in der man in Spanien über die Zukunft und fernere Zulässigkeit der geistlichen Dramen schwankte, das weltliche Schauspiel zunächst in jenem Geist einer lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeit, dessen höchster Triumph auf epischem Gebiet Mendoza's „Lazarillo de Tormes" gewesen war. Es ist unzweifelhaft, daß die aufkommende eigentliche Schauspielkunst in Spanien in ihren Anfängen auf die packende und mannigfaltige Darstellung charakteristischer Aeußerlichkeiten hinzielte, und daß ihr die dramatische Dichtung, welche in unmittelbarer Verbindung mit ihr stand, durch die Gestaltung kleiner Scherzspiele dabei zu Hülfe kam. Die Figuren und

Situationen des spanischen Volkslebens wurden mit guter Laune und zum Theil geistreich wiedergegeben, und die Theilnahme der Massen an den Darstellungen umherziehender Wandertruppen gründete sich zuerst auf diese Scherze. Es dauerte geraume Zeit, bevor in einzelnen Städten Spaniens ständige Schauspielertruppen spielten; zuerst scheint dies in Sevilla und Valencia, dann erst in Madrid der Fall gewesen zu sein. Cervantes weiß in der Vorrede zu seinen Schauspielen, nachdem er der Verdienste des Lope de Rueda in fast überschwänglicher Weise gedacht, zu berichten, daß erst um 1570 der Schauspieldirektor Pedro Navarro von Toledo über die primitivste äußere Einrichtung des Theaters hinausgegangen sei. „Dieser hob in etwas die äußeren Vorrichtungen der Schauspiele und verwandelte den Sack, der früher die Kleider enthielt, in Koffer und Kästen; er brachte die Musikanten, die früher hinter dem Vorhang sangen, auf die Bühne, nahm den Schauspielern die Bärte und ließ sie mit unbärtigem Gesicht spielen. Er erfand Theatermaschinen, Wolken, Donner und Blitze, Herausforderungen und Schlachten." Bald nach Navarro vollzog sich die letzte äußere Entwickelung der spanischen Schauspielkunst. Sie entwand sich den Fesseln des dürftigen Herkommens, umgab sich mit entsprechenden Aeußerlichkeiten. Noch vor Ende des 16. Jahrhunderts wurden auf der spanischen Bühne weibliche Darstellerinnen heimisch. Die Leistungsfähigkeit der theatralischen Darstellung steigerte sich mit der der dramatischen Dichtung.

Als Vater des neuern spanischen Drama's gilt, der Verdienste Gil Vicente's und Torres Naharro's unbeschadet, jener Sevillaner Goldschläger, Schauspieler und Dichter, den wir unter dem Namen Lope de Rueda kennen. Geborner Sevillaner, hatte Lope de Rueda das Handwerk eines Goldschlägers erlernt, widmete sich aber seit der Mitte der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts der Laufbahn als Schauspieler und Bühnenschriftsteller. Früh wurde er an die Spitze einer Komödiantentruppe gestellt, mit der er dann im Land umherzog, auf Märkten und bei Kirchenfesten seine theatralische Bude aufschlug. „Sein Theater bestand (nach Cervantes) aus vier Bänken, ins Geviert gestellt, und aus vier bis sechs Bretern, die darüber hingelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Dekoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur andern gezogen

war." Dem Wesen dieser primitiven Bühne entsprachen die realistischen Scenen, durch welche der Goldschläger von Sevilla seinen dramatischen Ruhm erwarb. Lope de Rueda, der übrigens bereits 1567 zu Cordova starb und in der Kathedrale dieser Stadt begraben wurde, dichtete neben einer Reihe von kleinen Farcen, die er „Pasos" nannte, und deren Nachbildungen wenig später in „Entremeses" umgetauft wurden, auch einige vollständige Komödien, deren Hauptverdienst aber wiederum in jenen realistischen, lebendigen Einzelscenen bestand, die, zur Handlung oft genug in lockerem Bezug stehend, bei guter Darstellung ihrer Wirkung so gewiß waren, daß es keineswegs unwahrscheinlich erscheint, daß dergleichen Scenen aus einem Stück ins andere geschoben wurden. Wie viel Lope de Rueda überhaupt geschrieben habe, läßt sich nicht beurtheilen; im Druck erschienen nach seinem Tod zwei Pastoraldialoge, zwölf sogen. „Pasos" sowie die vier Komödien: „Eufemia", „Die Komödie der Verwechselungen" (Comedia de los engaños)[1], „Armelina" und „Medora" (älteste Drucke, Valencia 1567 und Sevilla 1576; neuere Auswahl in Böhl de Fabers „Teatro antiguo español", Hamburg 1832). Sie reichen aus, um die eigenthümliche Bedeutung des Poeten und die Wirkung, die er übte, klar erkennen zu lassen. Das derbkomische, burleske Element blieb in all seinen dramatischen Versuchen das vorwaltende, die Unmittelbarkeit seiner Lebensschilderung ist weitaus sein größter Vorzug. Wo er das rein naturalistische Kunstprincip zu verlassen strebte, wie in seinen Schäferspielen oder in der Komödie „Armelina", ist er nicht sonderlich glücklich. Bezeichnend für eine Generation und eine Geistesrichtung, welche, wenn sie sich über den Boden der gemeinen Wirklichkeit zu erheben trachtete, nur das Alterthum anzurufen wußte, sind gewisse Momente der „Armelina". Es handelt sich in ihr um eine durchaus phantastische Erfindung, um den Sohn des Pascual Crespo, eines Schmieds von Cartagena, Justo, welcher der Pflegesohn eines ungarischen Edelmanns Vrana geworden ist, und um die Tochter dieses Edelmanns, die von Korsaren geraubt und nach Cartagena verkauft wurde, wo sie im Haus eines Bruders des Pascual Crespo lebt und zur

---

[1] Die beiden Komödien: „Eufemia" und „Die Komödie der Verwechselungen" sowie sechs der „Zwischenspiele" deutsch von Moriz Rapp in „Spanisches Theater", Bd. 1. (Hildburghausen 1868).



Heirath mit einem Schuster gezwungen werden soll. Um Justo und Armelina (eigentlich Florentina) zusammenzubringen, beschwört ein granadensischer Zauberer den Geist der antiken Zauberin Medea; um Armelina vor dem selbstgesuchten Tod in den Wellen zu retten, erscheint der Meergott Neptun in eigener Person und übernimmt die Aufklärung des Sachverhalts. Weder die verwickelt romantische Fabel, noch die Hereinziehung der Mythologie des Alterthums steht dem Dichter gut zu Gesicht. Besser sind seine Komödien nach italienischen Novellen („Eufemia") und antiken Vorbildern, denn Lope's „Komödie der Verwechselungen" lehnt sich ebenso wie eine Reihe der italienischen Lustspiele jener Zeit an die „Menächmen" des Plautus an. Auch in ihnen sind freilich die Zank-, Prahl- und Prügelscenen der Diener das Lebendigste und mindestens ebenso breit ausgeführt wie die wirklich zur Handlung gehörenden Scenen. In der „Komödie der Verwechselungen" tritt die Rolle der Negerin Guiomar, welche in den Diensten des alten Gerardo steht und zum Vergnügen des Parterre ein barbarisches Spanisch radebrecht, breit in den Vordergrund; in der „Medora" spielen der Bramarbas Gargullo und die betrügerische Zigeunerin die bedeutendsten Rollen. So kann man sagen, daß das ganze Verdienst Lope de Rueda's bereits in den kleinen Burlesken erkennbar sei. Auf den ersten Blick scheinen dieselben vollständig mit den deutschen Fastnachtspielen des 16. Jahrhunderts vergleichbar, obschon die letzteren die poetische Form beibehalten, welche Lope de Rueda bewußtermaßen mit der Prosa vertauscht. Bei näherer Betrachtung fehlt in den spanischen Zwischenspielen das moralisirende Princip durchaus. Nur um treue und scharfe Wiedergabe der Wirklichkeit handelt es sich. Wenn im „Feigen Raufbold" ein beherzter Bediente einen prahlerisch-feigen einschüchtert und ihn zuletzt von einer Dirne, die er ihm abjagt, nasenstübern läßt, wenn in den „Oliven" der Bauer Torubio und seine Frau Aguada ihre Tochter Mencigerola prügeln, weil sie sich über den Preis von Oliven nicht einigen können, die in vielen Jahren von Oelbäumen geerntet werden sollen, welche Torubio heute erst gesetzt hat, wenn in „Bezahlen und nicht bezahlen" sich ein einfältiger Diener von einem Spitzbuben das Geld seines Herrn abschwindeln läßt, wenn im „Schlaraffenland" ein paar Gauner den Mondrugo durch Erzählungen von den Herrlichkeiten des Schlaraffenlands um das reale Essen,

welches er trägt, betrügen, wenn in „Gehörnt und zufrieden" ein einfältig-gutmüthiger Bauer um die Wette von seinem ehebrecherischen Weib, einem Studenten, der ihr Vetter und Liebhaber ist, und dem hungrigen Arzt Lucio gefoppt wird: so haben wir überall höchst ungeschminkte Schilderungen des niedern spanischen Volkstreibens, ohne jede bessernde Tendenz, vor uns. Unverkennbar haben, so charakteristisch lebendig, schlagend und scharf der Dialog auch ist, die Hauptwirkungen dieser Scenen auf der Kunst der Darsteller beruht; überall soll ein drastisch-ergötzliches stummes Spiel hinzutreten. Die Nüchternheit, welche Lope de Rueda eigenthümlich ist, scheint ihn gerade besonders befähigt zu haben, einer erst entstehenden Schauspielkunst leichte und doch höchst dankbare Aufgaben zu stellen.

Als Nachahmer des Lope de Rueda that sich der Herausgeber seiner Schriften, der Buchhändler Juan Timoneda zu Valencia, hervor. Ueber die Lebensumstände dieses Mannes wissen wir nur, daß er sich mannigfach literarisch thätig und betriebsam erwies und gegen das Ende des Jahrhunderts starb. Er scheint den Kreisen, in denen die Alterthumsstudien gepflegt wurden, näher gestanden zu haben, ward aber frühzeitig ein Bewunderer des Lope de Rueda, den er solchergestalt nachahmte, daß er eine freie Uebertragung der „Menächmen" („La comedia de los mennenos, traducida por Juan Timoneda", Valencia 1559) in Prosa, statt in Versen gab. Auch in seinen Farcen und Zwischenspielen (er war, so viel wir wissen, der erste, der den letztern Namen brauchte) schloß er sich eng an sein Muster an. Die Burleske „Der blinde Bettler und der Knabe" nimmt sich fast aus wie eine dialogisirte Scene aus den ersten Kapiteln des „Lazarillo de Tormes". Dafür zeigt eine aus geistlichen und weltlichen Scenen wunderbar gemischte Komödie, die „Rosaline" („Farsa Rosalina"), daß Timoneda's Talent ein vollkommen eklektisches war: zwei Kaufleute, Leandro und Antonio, wollen ins Kloster gehen, werden durch die Erscheinung und die Vorstellungen des Teufels, der Welt und des Fleisches für einen Moment an diesem frommen Vorhaben verhindert, führen es aber alsbald aus und ziehen auch Leandro's Tochter Rosalina, die am Schluß gleichfalls den Schleier nimmt, in ihr frommes Vorhaben mit hinein. Hier ist trotz des Realismus in den Nebenfiguren ein Bezug zu den mittelalterlichen Moralitäten und den späteren geistlichen Schauspielen hergestellt, der bei

Timoneda befremden darf. — Dafür verwandelt Lope de Rueda's und Timoneda's Zeitgenosse Luis de Miranda die biblische Parabel vom verlornen Sohn in seinem „Prodigo" („Comedia prodiga") in ein spanisches Sittenstück des 16. Jahrhunderts. Prodigo abenteuert zunächst mit Soldaten in die Welt hinaus, vergeudet sein Erbe, geräth in die Netze einer Buhlerin, Alcana, und verunglückt, als er eines Nachts wieder aus ihrem Fenster steigen will, in schmählicher Weise, wird von den Helfershelfern der Dame seiner letzten Habseligkeiten und seiner Kleider beraubt, muß als Knecht sein Leben fristen und kehrt endlich reuevoll in das elterliche Haus zurück, wo man das gemästete Kalb für ihn schlachtet. — Allerdings ward diese Komödie in Versen verfaßt, wie denn überhaupt noch während der Herrschaft der realistischen Dramatikerschule zu Tage trat, daß sich die gebundene Rede nicht von der spanischen Bühne ausschließen ließ.

Ein stärkeres Recht der Phantasie bei der Darstellung des Lebens, als Lope de Rueda und seine unmittelbaren Nachahmer anerkannt hatten, ergab sich für phantasievolle Naturen von selbst. So konnte es nicht ausbleiben, daß den Bestrebungen, entweder durch Nachahmung der antiken und der ihnen verwandten italienischen Dramen, oder durch unmittelbaren Anschluß an die Bedürfnisse und Fähigkeiten der berufsmäßigen Schauspielkunst ein modernes Drama zu gewinnen, Versuche auf dem Fuß folgten, welche der kaum entstandenen Bühne die unerhörtesten Anstrengungen in Bezug auf Situationen und Charaktere, auf buntesten Scenen- und Formenwechsel ansannen. Der erste Dichter, welcher sich gegen die Begrenzung durch die Aristotelischen Einheiten und durch die schlichten Hülfsmittel und Gewohnheiten des spanischen Theaters zugleich auflehnte und ein Bewußtsein in sich trug, daß das moderne Drama andere und mannigfaltigere Aufgaben habe, war der Sevillaner Juan de la Cueva, 1550 geboren und, wie es scheint, zu Anfang des 17. Jahrhnnderts in seiner Vaterstadt gestorben. Cueva war eine jener fruchtbaren, von Werk zu Werk eilenden Poetennaturen, denen die innere Vertiefung wie die formelle Vollendung ihrer Werke gleichmäßig versagt ist. Er folgte mit seiner lebendigen, die Dinge rasch festhaltenden Phantasie in Bezug auf Anlage und Stil seiner Werke verschiedenen Mustern. Sein Heldengedicht „Die Eroberung von Sevilla" („La conquista de la Bética", Sevilla 1603) gehörte zu jenen zahllosen

äußerlichen Versuchen, die in Nachahmung der italienischen Epik Spanien am Ende des 16. Jahrhunderts überschwemmten. Seine dramatischen Dichtungen, früher entstanden als die epischen Anläufe, rühmten sich, die ersten eigentlichen Schauspiele zu sein. „Mir warfen die Freunde der antiken Regeln vor", sagte Cueva selbst, „zuerst, die Schranken der antiken Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht zu haben." Neben dem Einreißen der Schranken, welche Tragödie und Komödie nach den ästhetischen Schulbegriffen streng trennen sollten, gewann Cueva einen anderweiten Einfluß auf die nachfolgende Gestaltung des spanischen Drama's. „Dem la Cueva", heißt es bei Schack („Geschichte des spanischen Drama's", Bd. 1, S. 280), „muß das Verdienst zugesprochen werden, zuerst diejenige metrische Struktur der Bühnenstücke aufgebracht zu haben, die bald nachher mit geringen Modifikationen allgemein adoptirt wurde. Er läßt seine Personen abwechselnd in Redondillen, Oktaven, Terzinen, reimlosen Jamben, italienischen Kanzonenformen, Quintillen und im Romanzenvers reden." Verhängnisvoller noch als der Reichthum und Glanz seiner poetischen Diktion ward das bunte Abwechselungsbedürfnis der beweglichen Phantasie de la Cueva's. „Das Ohr des Publikums wurde durch den glänzenden Vortrag dieser Schauspiele so verwöhnt, daß es fortan keinem Stück mehr Geschmack abgewinnen konnte, das nicht durch den Wechsel mannigfaltiger Versarten und durch Einmischung epischer und lyrischer Töne reizte. Die bunte Belebtheit der Scenen, mit diesem Glanz der Darstellung vereint, blendete zugleich dergestalt, daß man sich gewöhnte, ein bunt romantisches Allerlei, eine Folge überraschender Situationen schon für ein Drama zu halten und im historischen Schauspiel dieselbe Umständlichkeit und Detailmalerei zu dulden wie in der epischen Dichtung." (Schack, a. a. O., S. 287.) Unter den zahlreichen „Schauspielen" (Comedias, Sevilla 1588) des de la Cueva fanden sich frei erfundene, nach alten Romanzen gestaltete, der spanischen wie der römischen Geschichte entnommene. Die Tragödie vom „Tode der Virginia", das nationale Drama „Die sieben Infanten von Lara", das Schauspiel „Der Enthauptete" (El degollado) sind am besten geeignet, Cueva's Vorzüge, Phantasiefülle und echt poetische Sprachbeherrschung, ins Licht zu setzen, während die Fehler des Autors, Planlosigkeit der

Handlung, flüchtige und äußerliche Charakteristik, in ihnen etwas mehr zurücktreten als zum Beispiel in den Stücken: „Der tyrannische Fürst“ und „Bernardo del Carpio“.

Die Kühnheit, mit welcher de la Cueva den Weg der Phantasie und Phantastik betreten hatte, war zu sehr im nationalen Geist, als daß er nicht hätte Nachahmer finden sollen. Gleichwohl konnten aus seinem Vorangang ebensowohl volksthümliche, lebendig bewegte und schwungvolle, aber doch künstlerisch durchgebildete Dramen erwachsen als buntscheckige und wirre Scenenfolgen. Es kam lediglich darauf an, welche Seiten des Sevillaner Dichters man als seine besten und maßgebenden erachtete. So keck de la Cueva die Emancipation des modernen spanischen Drama's vom antiken verkündet hatte, so stand man doch noch so weit unter den Vorstellungen der Renaissanceepoche, daß die Schüler Cueva's den Anspruch erhoben, das Beste des antiken Stils mit dem Besten des modernen zu verschmelzen. Micer Andres Rey de Artieda, geboren 1549 zu Valencia, widmete sich zuerst zu Salamanca den Wissenschaften, dann dem Kriegsdienst, focht in der Schlacht von Lepanto und ließ sich nach seiner Heimkehr von den Feldzügen in Valencia nieder, wo er 1613 starb. Sein von mehreren dramatischen Dichtungen allein veröffentlichtes Werk „Die Liebenden“ (Los amantes, Valencia 1581) war sichtlich aus dem Bestreben erwachsen, einen volksthümlichen, ergreifenden und nach dem Muster des Cueva in schwungreicher Sprache behandelten Stoff doch in rascher, einfacher Aktion und mit energisch gezeichneten Charakteren zu einer vollen dramatischen Wirkung zu erheben. Aber mit solchen Bestrebungen stand der Dichter allein. Neben ihm wirkte, gleichfalls von Cueva angeregt, mit ganz anderen Mitteln und auf ein völlig verschiedenes Ziel losgehend, Christoval de Virues. Derselbe war um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, Soldat und zuletzt Hauptmann in der spanischen Armee, bei Lepanto, in Mailand und in den flandrischen Kriegen als tapfer und tüchtig bewährt, und starb 1610. Virues ging noch von jener Bildung aus, welche die Vertrautheit mit dem Alterthum hochhielt, und erhob sich, wenigstens in seiner Tragödie „Dido“, nicht nur zu einer geschlossenen Einheit der Handlung, sondern scenenweise auch zur Größe eines edlen, aber schlichten Pathos, bei der sich am ehesten von einem Nachklang antiken Geistes sprechen läßt. In der Hauptsache aber erfaßte der tapfere spanische Kapitän

seine selbstgesetzten dramatischen Aufgaben in dem Sinn, daß er die Wirkungen der blutigen und grausamen Tragödien des Seneca zu überbieten trachtete. In seinem „Wüthenden Attila" (El Atila furioso) lösen sich rasende Grausamkeiten, Morde, verwirrte Liebschaften und bombastische Reden ab; in der „Semiramis", „Marcela" und „Grausamen Kassandra" (sämmtlich vor 1590 gedichtet, aber erst in den „Obras tragicas y liricas", Madrid 1609, erschienen) häufte der Dichter, trotz einzelner kräftigen Züge und ergreifenden Stellen, Widersinnigkeiten und unnatürliche Scenen jeder Art, so daß man Ticknor nicht Unrecht geben mag, wenn er kurz urtheilt: „Alle vier Stücke sind abgeschmackt zu nennen" (Ticknor, „Geschichte der schönen Literatur in Spanien", Theil 1, S. 461). Nimmt man hinzu, daß Virues mit einem vielgepriesenen und in Spanien weitverbreiteten Gedicht, „Der Monserrat" (erster Druck, Madrid 1588), das Verbrechen, die Reue und Buße des heiligen Einsiedlers Garin feierte, so fühlt man wohl, wie unmöglich es für Virues und alle verwandten Naturen im damaligen Spanien ward, sich auf dem Boden rein menschlicher Zustände und Konflikte und in den Höhen einer geläuterten Empfindung zu behaupten. Wie ein Magnetberg zog die neue gegenreformatorische Tendenz, von welcher bei all ihrem Phantasiedrang Cueva und Artieda so frei gewesen waren wie die dramatischen Naturalisten, die phantasievollen und erregbaren Naturen an sich; Virues' vermeinte Vereinigung des antiken und modernen Stils näherte sich den barbarischen Geschmacklosigkeiten späterer Tage.

Von Bedeutsamkeit war es jedenfalls, daß Virues auch nur einige Zeit hindurch Beifall erworben hatte; wir verstehen, daß gegenüber Werken wie den seinen (von den höher stehenden Dichtungen des Lope de Vega noch zu schweigen) der größte spanische Dichter, der ein Zeit- und Lebensgenosse des tapfern Capitano war, sich in einer nachtheiligen Situation befand. So nahe die Zeiten des Mendoza und Lope de Rueda und jene des Lope de Vega und Virues sich auch waren, so unterliegt es keinem Zweifel, daß die rasch eintretende Abkehr des spanischen Geschmacks vom Naturgemäßen, echt und einfach Empfundenen, von einer klaren Anschauung des Lebens, bereits ein Hemmnis, nicht für die Entwickelung, aber für die Wirkung und den Erfolg eines Genius wie Cervantes wurde.

Dreiundvierzigstes Kapitel.

Cervantes' Leben.

Zum Wesen der spanischen Dichtung gehört es, daß ihre Träger großentheils Männer eines bewegten Weltlebens waren und die natürliche Phantasieanlage in der Schule reicher, bunter und abenteuerlich wechselnder Eindrücke stärkten. Keinem unter allen spanischen Dichtern ist ein solches Leben in so übervollem Maß zu theil geworden als dem größten poetischen Genius, den die Pyrenäische Halbinsel überhaupt hervorgebracht, als Miguel Cervantes. Das ganze Dasein des Romandichters glich nicht einem Roman, sondern einer Folge von Romanen grundverschiedenen Stils; die unerschöpfliche Phantasie, mit der Cervantes begabt war, ward aus einer unübersehbaren Fülle von Erfahrungen und Abenteuern aller Art genährt. Nur daß sich leider nicht sagen läßt, die Fülle dieser Erlebnisse habe dem Dichter jemals ein auch nur mäßiges äußeres Glück gebracht, daß wir in Cervantes vielmehr eine jener ehrfurchterweckenden Gestalten vor uns haben, die jedem geistigen und physischen Leid zu trotzen, alle Wirrnisse einer umhergeworfenen wie alle Bürden einer Alltagsexistenz zu tragen hatten und doch ungebeugt, klaren Blicks, gerecht gegen Leben und Menschen, ja in gewissem Sinn lebensfroh blieben. In Cervantes ward der spanischen Literatur ein Dichter zu theil, welcher die im höchsten Sinn kulturfähige Seite des spanischen Nationalcharakters rein und eigenthümlich zur Anschauung brachte, welcher mitten in der Periode, in der die Dichtung seines Volks schon von einer entgegengesetzten Strömung ergriffen war, den Geist, die innere Freiheit, die warme, unverkünstelte Empfindung und jenen edlen Sinn, der das wahre Maß der menschlichen Dinge kennt, in einer ablaufenden Bildungsperiode fast allein vertrat. So ganz und voll Cervantes in seinem Volk lebte, so wenig er sich vielleicht des letzten Grun-

des der Gegensätze bewußt geworden ist, die zwischen ihm und seinen poetischen Zeitgenossen bestanden, er zeigt in seiner Erscheinung und seinen Werken beinahe nur die besten und gewinnendsten Seiten des spanischen Charakters. Auch Cervantes' Lebensgeschichte, wie diejenige fast aller spanischen Dichter von Bedeutung, hebt damit an, seine Abstammung aus einer alten, ursprünglich galicischen, späterhin kastilischen Familie zu betonen. Miguel Cervantes de Saavedra ward zu Alcalá de Henares im Oktober 1547 geboren, am 9. Oktober dieses Jahrs getauft. Ueber seine Jugendbildung sind die verbürgten Nachrichten sehr lückenhaft; unzweifelhaft aber ist, daß er eine Zeitlang (sein Biograph Navarrete nimmt an, zwei Jahre) die Universität Salamanca besuchte, sich dann in Madrid aufhielt, und daß er jedenfalls in dieser Zeit sich seines poetischen Talents schon bewußt war und dasselbe übte. In einer Sammlung von Gedichten, welche Juan Lopez de Hoyos aus Anlaß des Todes der Königin Elisabeth von Valois, Gemahlin Philipps II., 1568 herausgab, wurden ein Sonett und eine Elegie von Cervantes veröffentlicht. Er war damals unendlich produktiv, schrieb Sonette zu Dutzenden und ungezählte Romanzen, entwarf auch Pläne zu größeren Gedichten und Schäferromanen, gedieh aber mit allen diesen Versuchen zu keinem Erfolg. Die Vermögensverhältnisse seiner Familie waren schlecht, Cervantes mußte daran denken, ein „Glück" zu suchen, und ging 1569 mit dem Kardinal Giulio Aquaviva, der am Madrider Hof gelebt hatte, nach Rom. Er bekleidete eine uns fremd gewordene, damals nicht ungewöhnliche Stellung im Haus desselben, die ein Stück vom Kammerdiener und ein Stück vom literarischen Amanuensis in sich schloß. Jedenfalls blieb er nicht lange in der ewigen Stadt; bereits im nächsten Jahr nahm er bei den spanischen Truppen, die in Neapel standen, als einfacher Soldat Dienste. „Die Waffen, wenn sie gleich jeden zieren, stehen doch vor allem denen wohl, die edlen Bluts sind." Bei der Kompagnie des Diego de Urbina stehend, gehörte er zu den Truppen, die im Jahr 1571 zu Messina an Bord der spanisch-päpstlich-venetianischen Flotte eingeschifft wurden, welche unter dem Befehl Don Juan d'Austria's gegen die Türken auslief. Wiewohl fieberkrank, ließ er sich von der Theilnahme an der großen Seeschlacht von Lepanto nicht zurückhalten, zeichnete sich an dem für die Christenwaffen siegreichen und glorreichen Tag durch

seine ungestüme Tapferkeit aus, wurde mehrmals verwundet und verlor seine linke Hand, die ihm durch einen Schuß völlig zerschmettert ward. Sein vorzügliches Verhalten am Schlachttag fand Auszeichnung: Don Juan d'Austria sprach auf dem Umgang, den er am Tag nach der Schlacht auf der Flotte hielt, längere Zeit mit Cervantes und befahl, dem Verwundeten eine Geldsumme auszuzahlen. Bald nach der Schlacht ward er in das Hospital zu Messina gebracht, lag hier den Winter über, nahm aber schon im nächsten Jahr an der Expedition gegen Navarino und im Sommer 1573 an einer Unternehmung Don Juans gegen Tunis theil. Im Winter von 1573 auf 1574 lagerte sein Regiment (Figueroa) auf der Insel Sardinien und ward dann nach Sicilien übergeführt. Der Türkenkrieg verlief allmählich im Sande, der italienische Garnisonsdienst befriedigte Cervantes in keiner Weise, und so erbat er 1575 seinen Abschied, den er in so ehrenvoller Form erhielt, daß er sogar mit Empfehlungsbriefen an König Philipp ausgestattet wurde. Er gelangte freilich nicht dazu, dieselben zu übergeben. Die Galere „Die Sonne", die ihn heimwärts trug, ward unterwegs von algierischen Piraten genommen und Cervantes in Algier selbst einem griechischen Renegaten, Dali Mami, als Sklave zugetheilt. Mit ihm zugleich war sein älterer Bruder, Rodrigo, gefangen worden; sobald der Vater in Spanien Kunde vom Schicksal seiner Söhne erhielt, zeigte er sich bereit, sein ganzes dürftiges Vermögen zu opfern, um dieselben zu befreien. Aber die überschickten Mittel reichten nur für Rodrigo aus, für den Dichter wurde ein überhohes Lösegeld gefordert, besonders seitdem er durch wiederholte trotzige Fluchtversuche eine Art persönlicher Theilnahme seines Herrn und Peinigers erweckt hatte. Einmal lag er bereits wochenlang mit einer Anzahl entsprungener Mitchristen in einer Höhle am Meeresstrand und fiel hier dem Beherrscher Algiers, dem Dey Hassan, in die Hände, der ihn jedenfalls nur wegen der Aussicht auf ein hohes Lösegeld nicht hinrichten ließ. Die Härte der Behandlung, die er erfuhr, reizte Cervantes nur zu neuen Fluchtplänen; er hegte sogar das Projekt, die Stadt Algier durch einen Aufstand und eine allgemeine Befreiung der zahlreichen Christensklaven an die kastilische Krone zu bringen. Der verwegene Plan mißglückte, wie viele zuvor; aber er preßte dem mohammedanischen Gewaltherrscher das Geständnis ab: „Um meine Hauptstadt, meine

Sklaven und meine Schiffe zu sichern, muß ich diesen verstümmelten Spanier wohlverwahrt halten". Endlich im Spätsommer 1580 — schon in Gefahr, im Gefolge Hassans nach Konstantinopel eingeschifft zu werden — ward Cervantes losgekauft und konnte nach Spanien zurückkehren. Aber er kam unter den denkbar ungünstigsten Umständen heim: seine Familie war völlig verarmt, seine bei Lepanto bewiesene Tapferkeit vermochte er am Hof nicht geltend zu machen. Um nur seinen Unterhalt zu gewinnen, sah er sich genöthigt, abermals Kriegsdienste in dem spanischen Heer zu nehmen, welches damals Portugal eroberte, war an den Expeditionen gegen die Azorischen Inseln betheiligt, auf denen sich König Antonio (der Prior von Ocrato) zu behaupten versuchte, und scheint dann zu Lissabon und in den spanisch-afrikanischen Besitzungen in Garnison gestanden zu haben. Niemals hatte Cervantes seinen poetischen Neigungen entsagt, und da ihm jetzt mehr Muße gegönnt war als in der Sklaverei und im Kriegsgetümmel, so schrieb er seinen Schäferroman „Galatea", mit welchem er in die Fußstapfen des Montemayor und seiner Nachahmer trat. Während des Jahrs 1584, in dem die „Galatea" erschien, befand sich der Dichter zu Esquivias in der Nähe von Madrid, ward durch die Liebe zu einer Dame aus altadliger, aber armer Familie, Donna Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano (in welcher einige seiner Biographen die Galatea des Romans erblicken), gefesselt und verheirathete sich schließlich im December 1584 mit derselben. Er trat aus dem Kriegsdienst, ließ sich in Esquivias nieder und versuchte nun, da weder er noch seine Gattin nennenswerthes Vermögen besaßen, den Lebensunterhalt durch literarische Arbeiten zu gewinnen. Bald nach seiner Rückkehr aus der algierischen Sklaverei war auf der Madrider Bühne ein halb realistisches, halb allegorisches Schauspiel, „Der Verkehr von Algier", mit Beifall dargestellt worden, in welchem Cervantes einen guten Theil seiner abenteuerlichen Erlebnisse und Leiden verkörperte. Da die Schauspielnovitäten zu den literarischen Arbeiten gehörten, für welche ein Honorar gezahlt ward, so lieferte Cervantes seit 1584 eine ganze Reihe derselben. „Die Darstellung von Schauspielen", erzählt er selbst, „erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid meinen ‚Verkehr von Algier' und meine ‚Zerstörung von Numancia' spielen sah sowie ‚Die Seeschlacht',

worin ich mich unterstand, die Schauspiele von fünf Jornadas, die sie bis dahin gehabt, auf drei zu reduciren. Ich war der erste (?), welcher die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele darstellte, indem ich unter allgemeinem und freudigem Beifall der Zuschauer allegorische Personen auf die Bühne brachte. Ich schrieb in dieser Periode gegen zwanzig bis dreißig Schauspiele, welche sämmtlich aufgeführt wurden, ohne daß man sie mit einer Opfergabe von Gurken oder sonstigen werfbaren Dingen bedacht hätte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Toben." In Wahrheit jedoch vermochten sich Cervantes' einfachere, kunstlosere Kompositionen neben den phantasiereichen und glänzenden dramatischen Dichtungen um so weniger zu behaupten, als auch die Lebensanschauung selbst, die Lope verkörperte, den Neigungen und Vorurtheilen des spanischen Volks besser entgegenkam als die des Cervantes. Der Dichter sah bald die Unmöglichkeit ein, mit dramatischen Dichtungen seine Existenz zu fristen; von der Noth gedrängt, bewarb er sich selbst um eine Stelle im spanischen Amerika, wo er voraussichtlich verschollen wäre. Er erhielt schließlich ein dürftig dotirtes Amt bei der Proviantverwaltung der indischen Flotte und siedelte deshalb im Jahr 1588 nach Sevilla, damals der größten, volkreichsten und bewegtesten aller spanischen Städte, über. Der Aufenthalt in derselben war wenigstens im höchsten Maß eindrucksreich: Cervantes, der anfänglich mit den fröhlicheren und leichtblütigeren Andalusiern nach Kräften mitgelebt zu haben scheint, fuhr fort, poetische Entwürfe zu hegen; in Sevilla entstanden eine Reihe seiner vorzüglichen Novellen. Seine bescheidene Stellung verhinderte den Verkehr mit den zahlreichen geistig bedeutenden und künstlerisch gestimmten Persönlichkeiten Sevilla's nicht, aber leider trafen ihn bald neue herbe Mißgeschicke. Er hatte eine Summe, die er für die Behörde eingezogen, einem Sevillaner Kaufmann zur Uebermittelung an die Staatskasse anvertraut; dieser entfloh mit dem Anvertrauten, und Cervantes wurde wegen Veruntreuung von Staatsgeldern ins Gefängnis geworfen, auf Bürgschaft zwar freigelassen und schließlich als unschuldig auch freigesprochen. Aber welche bitteren Schmerzen, welche trostlosen Tage müssen ihm aus der bloßen Beschuldigung und dem Verdacht auch dann noch erwachsen sein, als seine Redlichkeit von der zuständigen Behörde anerkannt war! Begab er sich doch noch in späteren Lebensjahren an den Hof von Valladolid, um

die wieder aufgetauchte Verleumdung gründlich zu widerlegen. Wahrscheinlich war es Folge dieses peinlichen Erlebnisses, daß Cervantes für einige Jahre völlig als verschollen gelten muß; zwischen 1598 und 1603 sind seine Geschicke ins Dunkel gehüllt, und die Annahme, daß er in dieser Zeit in der Mancha gelebt habe, ist wenigstens durch kein Dokument begründet. Zu Anfang des Jahrs 1603 erschien er dann zu Valladolid, wohin Philipp III. nach dem Tod seines Vaters noch einmal das Hoflager zurückverlegt hatte. Es gelang ihm hier, die verleumderischen Nachreden zu Boden zu schlagen; aber es mißglückte ihm abermals, eine seiner würdige Stellung zu erlangen. Er sah sich wiederum auf die Literatur angewiesen, der er im Jahr 1605 den ersten Theil seines unsterblichen Meisterwerks „Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha" gab, und siedelte um 1606 nach Madrid über, wo er nach der außerordentlichen Anerkennung, die der Roman rasch gefunden hatte und trotz der Angriffe des Gongora und Villegas behauptete, hoffen mochte, auch seine Laufbahn als dramatischer Schriftsteller wieder aufnehmen zu können. Er schrieb eine Reihe von Zwischenspielen, die sich an die Weise des Lope de Rueda anschlossen, sowie mehrere Schauspiele, unter denen „Die Kerker von Algier" und „Der Irrgarten der Liebe" waren, die er aber umsonst zur Aufführung zu bringen versuchte und erst gegen das Ende seines Lebens in einem wenig beachteten Band gedruckter Dramen zu veröffentlichen vermochte. Glücklicher war er mit seinen „Musternovellen", welche 1612 erschienen und dem Grafen von Lemos, einem der wenigen spanischen Granden, die den Dichter des „Don Quijote" unterstützten, gewidmet wurden. Cervantes' Existenz war durch diese Unterstützungen, durch gelegentliche literarische Einnahmen im Verein mit bescheidenster Anspruchslosigkeit, an die sich der Dichter gewöhnt hatte, gesichert. Im Jahr 1614 erschien seine „Reise zum Parnaß", sein seltsamstes Werk, ein Stück Aesthetik und spanische Literaturgeschichte in Versen. Und fast unmittelbar darauf sah er sich, nachdem er den Abschluß seines großen Romans fast ein Jahrzehnt hindurch aufgeschoben und verzögert hatte, durch eine plötzlich hervortretende unberufene Fortsetzung des „Don Quijote" zur Wiederaufnahme seines Hauptwerks veranlaßt. Der falsche zweite Theil von Alonso Fernandez de Avellaneda (hinter welchem Namen man einen aragonischen Geistlichen

vermuthete) enthielt eine Reihe von Schmähungen gegen Cervantes und forderte diesen zur Polemik geradezu heraus. Doch begnügte sich der Dichter, in der Vorrede zu seinem zweiten Theil einzig gegen die bubenhaftesten Ausfälle des Avellaneda seine Stimme zu erheben. „Was ich nicht umhin konnte schmerzlich zu empfinden, ist, daß er mich alt und einhändig schilt, als ob es in meiner Macht gelegen, die Zeit aufzuhalten, daß sie für mich nicht fortschreite, oder als ob sich meine Verstümmelung aus einer Schenke herschriebe und nicht von dem erhabensten Anlaß, den je Vergangenheit und Gegenwart gesehen und die kommenden Geschlechter sehen werden. Wenn meine Wunden auch nicht angenehm in die Augen zufälliger Beobachter fallen, so werden sie doch denjenigen Achtung abnöthigen, welche wissen, woher sie rühren. Auch sollte man bedenken, daß man nicht mit den grauen Haaren schreibt, sondern mit dem Verstand, der mit den Jahren reifer wird." In der That wies der zweite Theil des „Don Quijote", obschon wesentlich von dem ersten unterschieden, Vorzüge auf, welche die allgemeine Theilnahme auf Cervantes' Werk zurücklenkten. Derselbe erschien im Oktober 1615; in der Widmung und Vorrede wies der Verfasser darauf hin, daß er mit der Vollendung eines andern Romans beschäftigt sei, welcher sein letztes Werk werden sollte. Cervantes war seit mehreren Jahren leidend gewesen, im Winter von 1615 zu 1616 hielt er sich nur mühsam aufrecht. Im Frühjahr suchte er Heilung auf der kleinen Besitzung in Esquivias, welche ihm seine Frau zugebracht hatte; als er aber fühlte, daß sein Zustand sich nicht bessere, kehrte er nach Madrid zurück, um wenigstens daheim zu sterben. Am 2. April trat er als Todesvorbereitung in den Orden der Franciskaner, erhielt am 18. April die Letzte Oelung und schrieb am 19. mit voller Geistesklarheit und heiterer Resignation die Vorrede zu „Persiles und Sigismunda", welchen Roman er wiederum dem Grafen von Lemos zueignete. Am 23. April 1616 starb er, trotz aller Leiden seines Lebens und aller Enttäuschungen seiner Schriftstellerlaufbahn in der Zuversicht, daß sein Name unter seinem Volk fortleben werde.

Die Persönlichkeit des Cervantes, hochinteressant durch ihre wechselnden Geschicke und die wunderbare Festigkeit, mit welcher der Dichter sie trug, gewinnt durch die eigenthümliche Art seiner Entwickelung noch besonderes Interesse und eine erhöhte Bedeutung: Cervantes zählt zu den wenigen Dichtern, deren

Hauptleistungen in die zweite Hälfte des Lebens fallen, die ihr Bestes erst nach Vollendung des fünfzigsten Lebensjahrs schufen. Die Eigenart seines Geistes scheint eine längere Koncentration der Phantasievorstellungen, ein völliges Ausreifen seiner Erfindungen bedingt zu haben, sein schöpferisches Talent aber von allen Bedrängnissen, Sorgen und herben Schmerzen seines Lebens in dem Maß unabhängig gewesen zu sein, daß, wie er zur Feder griff, ihm die Frische und die unmittelbare Lebendigkeit der Jugend stets wieder zu Gebote standen. Seine äußeren Verhältnisse ebenso wie sein inneres Wesen ließen ihn in der Literatur seiner Zeit in einer gewissen Isolirung. Er hatte zahlreiche Neider, Gegner und selbst erbitterte Feinde — nur wenige Gönner. Allerdings schloß er sich, wie seine Vorreden und die „Reise zum Parnaß" erweisen, einzelnen literarischen Talenten in Sevilla und Madrid an, gehörte aber weder zu einer der spanischen Poetenschulen, noch hatte er enthusiastische Nachahmer. Seine Beziehung zu Lope de Vega, dem allgefeierten Poeten, gegen dessen Verdienste Cervantes nicht blind war, dessen Grundrichtung und Tendenz er jedoch nicht zu theilen vermochte, blieb kühl und zurückhaltend; aber nirgends verräth Cervantes Neid oder Eifersucht gegen den glückverwöhnten Nebenbuhler. Im Vollbewußtsein seines Werths ertrug er die Einsamkeit, zu der ihn seine Schicksale geführt hatten, — der wahren Ehre in sich selbst gewiß und von der endlichen Anerkennung seines Verdienstes überzeugt, „wenn es auch keine Druckereien in der Welt gäbe oder mehr Bücher gegen mich gedruckt würden, als die Verse des Mingo Revulgo Buchstaben enthalten".

Vierundvierzigstes Kapitel.

Cervantes' poetische Werke.

Cervantes' literarische Gesammterscheinung gehört zu denjenigen, welche die Macht der poetischen Individualität, die unberechenbare Wirkung der ursprünglichen Dichteranlage am stärksten und schlagendsten erweisen. Ohne Zweifel vertrat der Dichter des „Don Quijote" gewisse Entwickelungsmomente im Leben seines Volks, und sein großes Werk hätte trotz seines allgemein gültigen Gehalts nicht so, wie es sich darstellt, außerhalb Spaniens entstehen können. Aber daneben erscheint die eigenste Natur des Dichters, das individuelle Element desselben, von hoher Bedeutung, und ohne die fortgesetzte Berücksichtigung dieser großen und starken Natur würden Cervantes' Entwickelung und Leistungen ganz unerklärlich sein. Die literarische Schule, der er angehört, ist im wesentlichen die im Gefolge der Renaissancebildung auftretende antikisirende und italisirende der spanischen Poesie; er aber läßt, wo er völlig er selbst ist, die besten Schöpfungen derselben nicht nur weit hinter sich, sondern erweist daneben eine Reihe glänzender Eigenschaften, deren sich die specifisch nationale Schule rühmte. Und wenn diese Eigenschaften im Keim bei Garcilaso de la Vega und Mendoza vorhanden sind, so erscheinen sie bei Cervantes stärker, andauernder und fruchtreicher. Seine Phantasie ist nicht minder glutvoll und kühn als die der gleichzeitigen romantischen Dichter, aber sein Blick für das Leben und den Kern der menschlichen Natur tiefer und schärfer, sein Gemüth freier. Sein kastilischer Ernst steigert sich beinahe nie zum Fanatismus, oft aber zu erhabener Weisheit; sein Humor erhebt sich über die ganze Welt der Thorheit und des Scheins und lacht unter Thränen; seiner Weltdarstellung ist jene wunderbare tiefe Einsicht für den Zusammenhang wie für die Widersprüche des Daseins beigesellt, die sich nur bei

den größten Dichtern findet. Das alles aber nur, wenn Cervantes ganz er selbst, wenn er, von jeder Ueberlieferung der Schule und jeder Anlehnung an andere Poeten frei, aus dem unerschöpflichen Brunnen seiner intuitiven Weltauffassung und seiner reichen, schwer erworbenen Lebenskenntnis schöpft. Unvermeidlich war sein Blick zumeist rückwärts gekehrt — die glücklichere, glänzendere Zeit seines Volks und seines Landes sah er ebenso wie die Hoffnungen seiner Jugend hinter sich liegen. Wenn dieser rückgewandte Blick seine Dichtung von den Einwirkungen der Gegenreformation, der bigotten Ekstase und des überreizten falschen Aristokratismus frei erhielt, so war er doch anderseits Ursache, daß Cervantes, so oft er nicht völlig originell blieb, sich an überwundene, an veraltete Muster anlehnte. Die Charakteristik seiner Werke hat zwischen den beiden Richtungen der nachbildenden und der freischöpferischen zu unterscheiden, die der Zeit nach in einander verlaufen, wenn auch der Dichter in der zweiten Hälfte seines Lebens großentheils der letztern nachging.

Unter Cervantes' eigentlichen Gedichten ragen die anmuthigen, zum Theil süßen Lieder und Romanzen hervor, welche sich in „Don Quijote", der „Galatea" und „Persiles und Sigismunda" eingestreut finden;[1] einige andere Gedichte, namentlich Sonette, welche da oder dort gedruckt worden, haben die spanischen Biographen des Dichters aus der Vergessenheit alter Almanache und Sammlungen herausgehoben. Ein größeres satirisches Gedicht war die früher erwähnte „Reise zum Parnaß" (Viage al Parnaso, Madrid 1614). In Terzinen geschrieben, stellt es sich als Nachbildung eines italienischen Gedichts von Cesare Caporali dar. Apollo selbst fordert die guten Poeten auf, sich um ihn zu scharen und die schlechten Dichter vom Parnaß zu vertreiben. Cervantes wird als der Vertrauensmann für die spanische Poesie direkt befragt, auf welche spanischen Dichter in dem Streit für den guten Geschmack zu zählen sei, und nimmt die Gelegenheit wahr, seine Belesenheit in der vaterländischen Literatur und seine von den herrschenden Meinungen vielfach abweichenden Urtheile über Vergangenheit und Gegenwart der spanischen Literatur darzulegen. Die Bescheiden-

[1] „Gedichte des Cervantes", deutsch von A. W. v. Schlegel („Sämmtliche Werke", Bd. 4, S. 189).

heit, mit welcher der Dichter hierbei seine eigenen Verdienste geltend macht, die Milde, mit der im allgemeinen über seine dichterischen Zeitgenossen urtheilt, waren seiner eigenen Natur entsprungen; gewisse falsche Schätzungen lebloser akademischen Produkte gehörten zu den Ueberlieferungen, unter denen Cervantes aufgewachsen war. In dem ganzen Gedicht wechseln wirklich poetische, schwungvolle Stellen und Wendungen mit versificirter Prosa. Die geringe Beachtung, welche die „Reise zum Parnaß" fand, war indessen nicht auf diesen Umstand, sondern auf die von der Tagesrichtung grundverschiedenen Anschauungen des Dichters zurückzuführen.

Die dramatischen Dichtungen des Cervantes gehören, wie seine Lebensgeschichte gezeigt hat, zwei ganz verschiedenen Perioden an; aus der Reihe derjenigen, welche in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu Madrid und anderwärts aufgeführt wurden, haben sich nur „Der Verkehr von Algier" (El trato de Argel) und die Tragödie „Numancia" (La Numancia)[1] bis jetzt auffinden lassen. Erst anderthalb Jahrhunderte nach dem Tode des Dichters veröffentlicht (zuerst gedruckt in der Madrider Ausgabe der „Obras" von 1784), sind diese älteren Dramen gleichwohl, außer den „Zwischenspielen", als die bedeutendsten Zeugnisse von Cervantes' dramatischem Talent zu betrachten. Im „Verkehr von Algier", der, wie alle Schauspiele des Cervantes, der eigentlichen dramatischen Verknüpfung und Steigerung entbehrt, interessiren hauptsächlich die rührenden Scenen, die er aus seinen eigenen Erinnerungen schöpfte, und welche die Leiden der Christensklaven in Algier den Zuschauern ans Herz legen sollten. Unendlich höher steht die Tragödie „Numancia", welche ohne Frage eine Richtung des spanischen Drama's repräsentirt, deren Weiterentwickelung im Interesse der Nation und ihrer Literatur gelegen hätte. Das Schicksal der altspanischen Stadt Numantia, der heroische Widerstand, den sie unter Hunger und Elend aller Art den Römern leistet, der schließliche Opfertod der übrig gebliebenen Bevölkerung bilden den Vorwurf der Tragödie; die Heldin ist die trotzige Stadt selbst. Der dramatische Werth der Dichtung beruht

---

[1] Eine deutsche Uebertragung der „Numancia" von de la Motte Fouqué (Berlin 1810), von O. Spazier (Zwickau 1829). Ein Bruchstück in A. W. v. Schlegels „Spanischem Theater", Bd. 1.

wiederum nicht in dem Aufbau ihrer Gesammthandlung, sondern in dem gewaltigen, aus der Tiefe der Seele quellenden, von rhetorischer Abstraktion im wesentlichen freien Pathos, mit welchem die Numantiner nach ihren verschiedenen Lebenslagen und Altern das ungeheure Schicksal auf sich nehmen, und in einzelnen echt dramatischen Episoden, unter denen die Erweckung des Todten durch den Zauberer Marquino und die Prophezeiung des gewaltsam Erweckten vom Untergang der Stadt, ferner die erschütternden Scenen zwischen Morandro und Lira, die Scene zwischen Scipio und dem letzten Numantiner einen gewaltigen Eindruck hinterlassen. Faßt man das Kunstlose der Komposition, die störende Einmischung der allegorischen Gestalten (auf welche sich Cervantes gleichwohl so viel zu gute thut), den Wechsel aller erdenklichen Versformen ins Auge, so fühlt man wohl, daß der Dichter sich eine feste Anschauung über die Aufgaben des Drama's noch nicht gebildet hatte. Läßt man anderseits das hochtragische Pathos der eigenthümlichsten Scenen auf sich wirken, so muß man es mit Schlegel „fast nur für zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet und darin Raum gefunden, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten" (A. W. v. Schlegel, „Spanisches Theater", 2. Ausgabe, Leipzig 1845, Band 1, S. 14).

Diese Anschauung kann durch die Kenntnis der prächtigen „Zwischenspiele"[1] des Dichters nur verstärkt werden. Zwei Burlesken in Versen: „Gauners Wittwerstand" und „Die Alkaldenwahl von Daganzo", und sieben in energischer, charakteristischer Prosa: „Das Ehegericht", „Der wachsame Posten", „Der falsche Biskayer", „Das Wundertheater", „Die Höhle von Salamanca", „Der eifersüchtige Alte", „Die beiden Plapperjungen" (sämmtlich mit Ausnahme des letztern zuerst in der Ausgabe der „Comedias", Madrid 1615), müssen als die beste Fortbildung der realistischen Schwankdichtung des Lope de Rueda betrachtet werden. Die Scenen aus dem gewöhnlichsten spanischen Volksleben sind von so frischem Humor, von so schlagender Charakteristik, mit so viel geistvollen Beobachtungen, so blitzender Lebendigkeit der Rede ausgestattet,

[1] „Cervantes' neun Zwischenspiele." Deutsch von Hermann Kurz (Hildburghausen 1868). Einzelne in Schacks „Spanischem Theater", Bd. 1, und Dohrns „Spanischen Dramen", Bd. 2.

daß es allerdings zu den ältesten Sünden der Bühne gerechnet werden muß, diese wirksamen „Zwischenspiele" nicht aufgeführt zu haben. Die ergötzlichsten derselben sind: „Die Höhle von Salamanca" und „Das Wundertheater"; in der kühnen und originellen Charakteristik darf ihnen wohl „Gauners Wittwerstand" zur Seite gesetzt werden. Die Schauspiele, welche Cervantes mit seinen „Zwischenspielen" zugleich veröffentlichte, und die das Mißgeschick derselben den Theatern gegenüber theilten, müssen hingegen als seine schwächsten Versuche betrachtet werden. Sämmtliche acht: „Die Kerker von Algier" (Los baños de Argel"), „Der tapfere Spanier" (El gallardo Español), „Die große Sultanin" (La gran Sultana), „Der Irrgarten der Liebe" (El laberinto de amor), „Die Unterhaltene" (La entretenida), „Das Haus der Eifersucht" (La casa de los zelos), „Pedro von Urdemales" und „Der glückliche Halunke" (El rufian dichoso), erweisen deutlich, daß Cervantes, an seiner entgegengesetzten Auffassung des Drama's verzweifelnd, den Versuch machen wollte, sich in die Weise des Lope de Vega und der Modedichter hineinzuversetzen. Er scheint geglaubt zu haben, daß Lope's Wirkung allein auf der bunten Neuheit und dem verwirrenden Wechsel der Situationen, auf Wundern und grellen Theatereffekten beruhe, und ahmte diese in beinahe grotesker Weise nach. „Der glückliche Halunke" war ein so phantastisch-tolles Glaubensstück, wie Lope de Vega's Schüler nur eins erfunden: der dramatisirte Lebenslauf eines Sevillaner Raufbolds und Schwindlers, der nach wesentlichen Verbrechen und Abenteuern sich so entscheidend bekehrt, daß er schließlich mit seinen guten Werken die Seele einer sterbenden Sünderin erretten und seinerseits in Mejiko ein neues Leben voll Bußen und Leiden beginnen und ein zweites Mal einen für die Seligkeit ausreichenden Schatz guter Werke aufzuspeichern vermag! — Nicht ganz so weit, aber überall über die Grenzen echter poetischer Wirkung (die er sonst so genau kannte!) weit hinaus, ging Cervantes in den anderen Schauspielen. Es war natürlich, daß einzelne vortreffliche Scenen diese Werke nicht zur Geltung bringen konnten, und wenn auch die Meinung, Cervantes habe mit den phantastisch-äußerlichen und flüchtigen Komödien den Stil des Lope und seiner Nachahmer parodiren wollen, völlig unhaltbar ist, so kann man sich bei dem „Glücklichen Halunken" oder der „Großen Sultanin" schwer des Eindrucks erwehren, daß sich eine



gewisse unbewußte Ironie in die nachahmende Arbeit des Cervantes mit eingeschlichen habe.

Seine Erfolge errang der Dichter einzig auf dem epischen Gebiet. Auch hier waren seine Schöpfungen der Anlage wie dem Werth nach völlig verschieden. Sein erster unvollendeter Schäferroman, „Galatea“ (Madrid 1584), darf lediglich als eine Nachahmung einer seit Montemayor populär gewordenen Form gelten, und das Beste in demselben waren, wie angedeutet, die eingestreuten Gedichte. Wie weit die Heldin Galatea selbst ein Porträt der nachmaligen Donna Catalina Cervantes darstellt, ob unter den Tirsis und Damon die kriegerischen und literarischen Freunde des Dichters zu verstehen sind, kann dem Scharfsinn der Kommentatoren überlassen bleiben, da die „Galatea“ nicht eine der Eigenschaften aufweist, durch welche Cervantes einer der ersten Romandichter der Welt geworden ist. — Ganz anders stellt sich die Bedeutung von Cervantes' letztem Roman, „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda“[1] (Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Madrid 1617), dar. Diese phantastische nordische Geschichte erwuchs aus der Stimmung, welche den Dichter in seinen späteren Lebensjahren beherrschte. Die Darstellung einer echten, sich gleichbleibenden Empfindung mitten unter allem Wechsel, Wirrsal und Leiden des Daseins, einer keuschen und doch glühenden Liebe, die jedem Angriff von außen trotzt und gegenüber dem zwecklosen Treiben der niederen Leidenschaften gewissermaßen wie die erhabenste Vernunft und der eigentlich menschenwürdige Zweck des Daseins erscheint, fesselte den Dichter im höchsten Grad und ward ihm so zur Hauptsache, daß er darüber den realen Hintergrund seiner Geschichte mit souveräner Willkür behandelte. Es macht den Eindruck, als ob, während Cervantes den sonnigen Süden: Spanien, Italien, die Levante und Nordafrika, mit allen Einzelheiten kennt und schildert, er in die Welt des Nordens wie in ein wüstes, gestaltloses Chaos hinausgeblickt habe. Persiles ist der Sohn eines Königs von Island, seine Geliebte, Sigismunda, die Tochter einer Königin von Friesland. Durch die Verkettung der Umstände sind die Liebenden erst dann in der Lage, ihren Wünschen nach Vermählung zu

---

[1] Deutsche Uebertragungen von Fr. Theremin (Berlin 1808), von Keller und Notter (Stuttgart 1839).

genügen, wenn der Papst das Verlöbnis Sigismunda's mit dem wilden Maximin, dem Bruder des Persiles, gelöst haben wird. So treten sie unter falschen Namen (Periander und Auristela) eine Pilgerfahrt nach Rom an, haben, ehe sie die ewige Stadt erreichen, tausend Fährlichkeiten zu bestehen und sind ebenso viele Male auseinander gerissen und mit dem Tode bedroht als wunderbar wieder vereint. Ihr Zusammentreffen mit den verschiedensten Menschen in verschiedenen Ländern Europa's wird Anlaß, daß eine Menge von Abenteuern und Lebensgeschichten erzählt und solchergestalt eine Reihe von Novellen in den Roman eingeschaltet werden. Bis gegen den Schluß hin währen die Verwickelungen, die endlich mit der Vermählung der beiden Liebenden und ihrer Thronbesteigung in Friesland und Thile (Thule) gelöst werden. Cervantes hielt „Persiles und Sigismunda" für sein bedeutendstes Werk und hatte dazu in der That einen bessern Grund als „die Kühnheit, die sich dem Heliodor an die Seite zu setzen wagt", dessen „Theagenes und Chariklea" dem Dichter bei dem ersten Entwurf seines phantastischen Reiseromans vorgeschwebt haben mag. Es gehen, wie schon angedeutet, durch „Persiles und Sigismunda" ein Zug elegischer Stimmung, ein Bewußtsein von fortwährend drohenden Schicksalsschlägen und eine edle Entschlossenheit, ihnen die Reinheit des Herzens, die Unerschütterlichkeit der eigenen Gesinnung und Empfindung entgegenzustellen, die es klar machen, wo der Roman mit der Seele des Dichters verwachsen war, und warum ihn Cervantes überschätzte.

Auf einen völlig andern Boden treten wir in den glänzenden, mannigfaltigen und meisterhaften „Musternovellen" [1] (Novelas ejemplares; erster Druck, Madrid 1613; neueste Ausgabe, ebendas. 1864), in denen wir die glücklichsten Schöpfungen des Cervantes nächst dem „Don Quijote" zu erblicken haben. Die „Musternovellen" gewannen nicht nur um ihres Erfindungsreichthums, ihrer Farbenpracht, ihrer lebendigen Charakteristik und ihres vollendeten Vortrags willen rasch eine große Verbreitung: die meisten derselben dienten zur Unterlage dramati-

[1] Deutsche Uebertragungen der „Musternovellen" als „Lehrreiche Erzählungen des Cervantes" von J. F. Müller (Zwickau 1826), von Keller und Notter (Stuttgart 1839), von Baumstark (Regensburg 1868), der „Cornelia" allein von C. v. Reinhardstöttner (Leipzig 1870).



scher Dichtungen und enthalten in der That ein stärkeres dramatisches Element als Cervantes' Schauspiele. „Die kleine Zigeunerin von Madrid" erzählt in reizend-phantastischer Weise die Liebe eines jungen vornehmen Spaniers, Andrea von Carcamo, zur schönen Zigeunerin Preciosa, welche sich schließlich als die von Zigeunern geraubte Tochter einer edlen spanischen Familie ausweist. Der bestrickende Zauber von Preciosa's Auftreten in Madrid und die Züge der Zigeuner im Gebirge werden mit wahrhaft leuchtenden Farben dargestellt; die Charakteristik der vermeinten Zigeunerin, in der das edle Blut ihr unbekannt wirkt, ist von hohem Reiz. Unter den anderen Novellen ragen „Die Spanierin in England", die Geschichte eines Mädchens, welches bei der Expedition der Engländer gegen Cadiz nach England entführt ist und von dort einen vornehmen jungen Engländer durch die Macht ihrer Reize nach Spanien und in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche führt; „Der eifersüchtige Estramadurer", ein echtes Prachtstück spanischen Familienlebens, in welchem das Eifersuchtsmotiv in psychologisch wahrerer und dabei in gewinnenderer Weise verwendet ist als in den gleichzeitigen zu kunstvollen Eifersuchtsdramen; „Rinconete und Cortadillo", eine sevillanische Gaunergeschichte von einer Farbenfrische und einem Reichthum charakteristischer Züge, daß alles Beste der langathmigen Schelmenromane in ihr gleichsam koncentrirt erscheint; „Signora Cornelia", eine in Italien spielende Novelle voll Schwung und leidenschaftlichem Leben, hervor. Allein auch „Die vornehme Dienerin", „Die Nebenbuhlerinnen", „Der freigebige Liebhaber", „Die betrügliche Heirath", „Die Macht des Bluts" und „Der Licentiat" sind mit Zügen und Momenten ausgestattet, daß es für einen andern Geschmack wohl möglich ist, jede derselben den ausgezeichneteren Novellen hinzuzurechnen. „Das Gespräch zweier Hunde" ist ein originelles Capriccio, in welchem Cervantes eine Reihe satirischer Bemerkungen über die Menschenwelt, die er auf dem Herzen hatte, zwei Hunden, Scipio und Berganza, unterlegt, welche sich ihre Beobachtungen und Erlebnisse, gleichsam eine Reihe kleiner Novellen und Genrebilder, mittheilen. Wenn Cervantes das Verdienst, die ersten spanischen Novellen geschrieben zu haben, für sich in Anspruch nahm, so mochte dem unter Hinweis auf Nachbildungen italienischer Novellen und mittelalterliche Sammlungen widersprochen werden. Aber unleugbar blieb es, daß

Cervantes zuerst alle Erscheinungen des modernen spanischen Lebens unter poetischen Gesichtspunkten aufgefaßt und die knappe Form der ältern Novelle erweitert hatte, daß seine „Musternovellen“ nicht nur durch die Reinheit ihres Gehalts, sondern vor allem durch die Eigenthümlichkeit der Erfindung und Charakteristik, durch das warme, ja glühende innere Leben und die vollendete Darstellung einer weitern Entwickelung der spanischen Novellistik zum Muster dienen konnten.

Cervantes' Natur und künstlerische Leistungskraft gipfelt im „Don Quijote“, einem jener wunderbaren Werke der Dichtung, welche, scheinbar dem Gesetz der Veraltung entzogen, nach Jahrhunderten mit der Gewalt ihres ersten genialen Wurfs, ihrer Grundidee und einer Fülle ihrer Einzelheiten ganz unmittelbar und so lebendig wirken, als wären sie gestern entstanden. Der Dichter erschien in diesem Werk am freiesten und größten, weil er hier seine Eigenthümlichkeit ganz ohne Vorbild walten lassen durfte und die Form seines Romans selbst zu schaffen hatte. „Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha“[1] (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha; ältester Druck, Madrid 1605; zweiter Theil 1615; beste spätere Ausgaben von Navarete, ebendas. 1819; von Clemencin, ebendas. 1833; phototypographischer Abdruck der ersten Ausgabe, Barcelona 1872) war allerdings zunächst nur auf eine so energische als ergötzliche Satire gegen die spanische Begeisterung für schlechte Ritterromane angelegt. Aber die Größe von Cervantes' Anschauung, die Tiefe seines Sinnes führten ihn schon im ersten Anlauf über eine bloße Karikatur, zu welcher die ursprüngliche Tendenz leicht verleiten konnte, weit hinaus. Der Junker aus der Mancha, der, um in den herrlichen Romanen des berühmten Feliciano de Silva schwelgen zu können, seine Saatfelder verkauft, der durch wenig Schlaf und viel Lesen sein Hirn austrocknet und zuletzt den Verstand verliert, ward anderseits von Cervantes mit allen rühmlichen Eigen-

[1] Aelteste deutsche Uebertragung: „Don Kichote de la Mantzscha, d. i. Junker Harnisch aus Fleckenland“, ins Hochdeutsche versetzt durch Pasch Basteln von der Sohle (Köthen 1619, Frankfurt und Hofgeismar 1649). Spätere vollständige Uebertragungen von Bertuch (Leipzig 1780), von Ludwig Tieck (Berlin 1799—1801; neueste Ausgabe, ebendas. 1853), von Edmund Zoller (Hildburghausen 1867).




schaften des echten Ritterthums und einer idealen Natur ausgestattet. Trotz der Enge seiner Verhältnisse ein Mann von adliger Gesinnung und guter Erziehung, von scharfer Einsicht und gesundem Urtheil in allen Dingen, die außerhalb des Kreises seiner Narrheit liegen, aufopfernd, edelmüthig und wahrhaft tapfer, ist Don Quijote einer Phantastik anheim gefallen, aus welcher es um so weniger eine Rettung gibt, als seine Narrheit und der beste Kern seines Wesens ineinander gewachsen sind und der Junker sich selbst ebenso leicht aufgeben könnte, als den Wahn von der Wiederherstellung des fahrenden Ritterthums. Indem Cervantes diese genial detaillirte Gestalt schuf und ihre Abenteuer mit der fruchtbarsten Phantasie und einer Fülle realen Lebens ausstattete, brauchte er keineswegs seine ursprüngliche Absicht mit einer Darstellung des abstrakten Idealismus und Realismus zu vertauschen oder gar eine pessimistische Satire gegen alle Begeisterung überhaupt, welche der Natur des Dichters fern lag, zu beabsichtigen. Sein Buch wuchs von selbst über den nächsten Zweck hinaus; die Figuren des tollen Junkers und seines bäurischen Schildknappen Sancho Pansa gestalteten sich zu Vertretern zweier grundverschiedenen Lebensanschauungen, durch den Wechsel der persönlichsten Abenteuer hindurch ein allgemeines Menschenschicksal repräsentirend. In seinem Hidalgo traf Cervantes bewußt und unbewußt den ganzen falsch-aristokratischen Drang und Hang seiner Nation, die abenteuernde Ruhmsucht, die in Fleisch und Blut übergegangene Verachtung jeder nützlichen Thätigkeit, den Größenwahn, der mit den besten Eigenschaften verbunden ist und der vom schwärmerischen Ritter selbst auf den nüchternen Bauer übergeht. Mitten in der lustigen Phantastik des „Don Quijote" waren mächtige Züge der Wirklichkeit vorhanden; ein Stück des fabelhaften Heldenthums, welches Don Quijote mit Gewalt wieder erwecken will, war in den Thaten der Konquistadoren und in einzelnen des niederländischen Kriegs eben noch vorhanden gewesen; der kastilische Bauer, der sich rühmt, wenn er nur erst die Insel habe, wolle er sie regieren wie ein Daus, fühlt einen Tropfen jenes Bluts in sich, welches spanische Schweinehirten in gebietende Vicekönige verwandelt hatte. Und in der Mischung des Humors, der hell über die Tollheiten des fahrenden Ritters und seines Schildknappen lacht, mit der feinen, leisen Ironie, die sich gegen den Verstand und die unerschütterliche

Sicherheit der realen Welt und der Alltagsnaturen kehrt, liegt ein Gesammtzug von Größe und Tiefsinn.

Der „Don Quijote" gehört zu jenen Werken der erzählenden Literatur, deren Hauptgestalten und Hauptsituationen durch tausendfache Wiedererzählung und Erwähnung, durch die zeichnende Kunst und gleichsam auf räthselhaften Wegen Hunderttausenden vertraut geworden sind, welche den Roman selbst in seiner Folge niemals gelesen haben. Daneben ist er eines der gelesensten, der am häufigsten gedruckten Werke der Weltliteratur, und es scheint nicht, daß jemals eine eigentliche Schwächung des Interesses eingetreten sei. So wenig momentane Erfolge beweisen, eine so überzeugende Kraft wohnt der dauernden Nachwirkung eines Buches inne. Der Antheil, welcher seit Jahrhunderten dem „Don Quijote" zu theil wird, gilt nicht nur seinem genialen Humor, sondern der Kraft einer eigenthümlichen, starken, wenn auch in ihren Aeußerungen schlichten Herzenswärme, die namentlich die novellistischen Episoden des großen Romans durchquillt.

Indem Cervantes die verhängnisvollen Ritterromane (welche er übrigens durch seine Satire vom literarischen Schauplatz vollständig vertrieb) im Hirn des Junkers von der Mancha Gestalt gewinnen ließ, stellte er eine in sich geschlossene, vom Glauben an ihr gutes, ja ihr besseres Recht durchdrungene Welt der realen Welt gegenüber. Don Quijote zieht aus, um in der Weise der fahrenden Ritter Beleidigungen zu rächen, Beschwerden abzuhelfen, Unrecht zu steuern, Mißbräuche abzuschaffen. Voll Selbstgefühl leiht er seinen alten, rostigen Waffen die höchsten Eigenschaften, ernennt seinen alten Jagdklepper zum weltberühmten Roß Rocinante und die Bauerndirne Lorenza Albonzo, die er kaum kennt, zu seiner erhabenen und süßen Herrin Dulcinea von Toboso. Mit jedem Tritte, den sein Roß Rocinante vorwärts thut, mußte er von der Unwirklichkeit seiner Phantasiebilder überzeugt werden. Aber der Glaube an die abenteuerlichen Erlebnisse in ihm ist zu festgewurzelt, und so hält er auf seinem ersten Ausritt die erste beste schlechte Schenke für ein Kastell, Dirnen für edle Fräulein, Maulthiertreiber für feindliche Ritter, Windmühlen für Riesen, friedliche Benediktiner für böse Zauberer. Er, der loyale Spanier, versteigt sich zu den tollsten Ungesetzlichkeiten, indem er Galerensklaven die Freiheit gibt (die ihn zum Dank dafür halb todt prügeln), Hammelherden niederreitet

und eine Procession von Geislern, die das Bild der heiligen Jungfrau in ihrer Mitte führen, auseinander sprengt, um eine vermeintlich gefangene Dame zu befreien. Und so siegreich wirkt seine innere Ueberzeugung, sein Glaube an sich selbst, auf alle seine Umgebungen, daß die einfachen Hirten der Sierra Morena zwar an seiner Narrheit nicht zweifeln, ihn aber doch mit Achtung behandeln, daß sein Schildknappe, der derbe Bauer Sancho Pansa, zwar in jedem einzelnen Fall die Thorenstreiche seines Herrn erkennt, aber im ganzen und für die Zukunft dem Stern desselben vertraut. Bezeichnend für Cervantes' Art ist es, wie er einige Male die Abenteuer des Helden durchkreuzen und unterbrechen, ihn in die gewohnten Verhältnisse eines kleinen Landedelmanns zurückkehren läßt, um die ganze Stärke der Wahnvorstellungen Don Quijote's zu erweisen. Pfarrer und Barbier vermögen weder mit dem Verbrennen der Ritterbücher, noch mit den scharfsinnigsten Reden den farbigen Schleier vor Don Quijote's Augen zu zerreißen. Demgemäß zieht er auch im zweiten Theil tapferlich aus, eine neue Reihe von Abenteuern bestehend, immer zu Boden geworfen, aber niemals verzagend, so lange er mit seinem furchtlosen Herzen, seiner geschäftigen Phantasie und seinem treuen Schildknappen einer ganzen Welt allein gegenübersteht. Eine völlige Wandlung aber tritt ein, der Held verliert gleichsam das Beste seines Wesens im Augenblick, wo er an dem Herzogshofe der Gegenstand eines bewußten unwürdigen Spiels anderer mit seiner Narrheit wird. Freilich gibt diese Episode, in der Cervantes von der höhern Gesellschaft Spaniens wahrlich kein Schmeichelbild entwirft, Anlaß zu den prächtigen, in ihrer Art unübertrefflichen Scenen, in denen Sancho Pansa zum Statthalter einer „Insul" ernannt wird, und während man sich auf seine Kosten ergötzen will, durch seinen gesunden Verstand und das angeborne spanische Herrschtalent die Lacher zum Schweigen bringt. Wenn schließlich Don Quijote die Narrheit des fahrenden Ritterthums, das ihm seine letzten Abenteuer mit Recht verekelt haben, mit der neuen Phantastik eines arkadischen Schäferdaseins vertauscht, so verräth sich darin doch, daß das Selbstbewußtsein, welches ihn einst über den Widerstand und den Spott der ganzen Welt hinweggetragen hat, jetzt gebrochen ist. Erschütternd und versöhnend zugleich wirken die letzten Kapitel des Buches, in denen der alternde Phantast plötzlich den Blick für den Werth und das Wesen der Dinge zurück-

gewinnt, und an die Stelle der Theilnahme, die wir an der komischen Heldengestalt empfanden, ein beinahe tragisches Mitgefühl tritt.

Cervantes' „Don Quijote" leitete die Opposition der folgenden Jahrhunderte gegen überlebte, hohl gewordene Ideale ein. Man muß Vischer zustimmen, wenn er meint, „mit einem Werk der künstlerischen Ironie dieser Welt den komischen Roman und schließlich den wirklichen Roman selbst geschaffen zu haben, das ist die unsterbliche Leistung des Cervantes. Diese Ironie des Ritterthums ist zugleich Volksroman, nimmt im Volk den Ansatz zum Spott gegen das ausgelebte Ideal der Aristokratie". Aber man darf nicht vergessen, daß sich Cervantes' Spott nicht gegen eine einzige wirkliche Tugend, gegen eine einzige rühmliche Eigenschaft der überlebten Welt, deren auch die lebende Welt nicht entrathen kann, richtet. — Wie alle großen Meisterwerke schließt der „Don Quijote" eine Tiefe und reiche Mannigfaltigkeit des Lebens in sich ein, welche es ermöglichen, daß bald die eine, bald die andere Seite besonders hervorgekehrt werden kann. Keine Betrachtung wird es übersehen dürfen, daß mit diesem Roman Cervantes und durch ihn Spanien einen entscheidenden Antheil am Gewinn jener vorurtheilslosen, freien und tiefen Erkenntnis des Lebens und seiner Widersprüche und der menschlichen Natur hatte, welche als unverlierbares Erbe der Renaissance kommenden Generationen überliefert wurde.

Viertes Buch.

Die Reformation.



Fünfundvierzigstes Kapitel.

Deutschland im Beginn der Reformation.

Als das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu Ende ging, war die große Renaissancebewegung auf ihrem Höhepunkt angelangt; sie schien mit voller Gewalt und trotz aller ihr entgegenstehenden Elemente und Mächte auch Deutschland ergreifen und eine Zeitlang ausschließlich beherrschen zu wollen. Ehe indeß die Anschauung der Humanisten die Massen durchdrungen hatte (selbst die aufregenden und geräuschvollen Kämpfe, die aus dem Streit Johann Reuchlins mit den Kölner Dominikanern und Scholastikern hervorgingen, blieben auf verhältnismäßig kleine Kreise beschränkt!), begann, von Deutschland ausgehend, recht eigentlich aus dem Herzen des deutschen Landes und Volks entspringend, die zweite und größere Bewegung des Jahrhunderts — die Reformation. Im Vergleich zu allen anderen weltgeschichtlichen Umwälzungen die tiefste, allgemeinste und folgenreichste, zog diese ungeheure Bewegung wohl ganz Europa in Mitleidenschaft, hatte aber ihren Mittelpunkt in Deutschland und sog ihre stärkste Kraft aus jener nun ein Jahrhundert lang genährten Sehnsucht des deutschen Volks nach einer Reformation an Haupt und Gliedern, nach einer gereinigten Kirche. Hundert neue Vorstellungen und Ideale, welche durch die gewaltige Erschütterung und ihr Zusammengreifen mit anderen Bewegungen in den Völkern wie in den einzelnen erweckt wurden, erschienen klein im Vergleich mit dem Traum von der reinen, unbefleckten, heiligen Kirche, die widerspruchslos über der Welt walten sollte. Nur zu bald mußten die Hunderttausende der Sehnsüchtigen erkennen, daß auch das Evangelium, wie es von Wittenberg aus verkündet worden, diese Kirche nicht bringen werde, nur zu rasch gingen die sehnenden Geister und Gemüther weit aus einander; aber ohne die alte

Sehnsucht nach der gereinigten Kirche hätte selbst die gewaltige Natur, die Riesenkraft eines Luther wenigstens im Beginn der Reformation nicht vermocht, so ungeheure Wirkungen zu erreichen.

Der Anfang der kirchlichen Reformation mit Luthers Thesen wider den Ablaßhandel und Ablaß, mit der darauf folgenden Polemik zwischen dem Doktor von Wittenberg und den unberufenen Verfechtern der Kirche und ihrer mißbräuchlichen Praxis, das plötzliche überraschende Hinaustreten der tiefsten und entscheidendsten Glaubensfragen auf den offenen Markt, die allgemeine volksthümliche und leidenschaftliche Diskussion über Glauben und gute Werke, welche sich bereits in den ersten Monaten an Luthers Auftreten knüpften, waren gleichwohl nur Vorspiele des Ungeheuren, was von allen Seiten erwünscht und gefürchtet, ersehnt und erwartet ward. Die starke und allseitige Betheiligung an kirchlichen Streitpunkten ließ das weit hinter sich, was in den Tagen der Hussiten und des Baseler Koncils erlebt worden war; aus den Tiefen des deutschen Volkslebens quoll plötzlich jener alles vergessende Eifer, jene leidenschaftliche Hingabe an außerirdische Dinge, die, im Verlauf der Reformation tausendfach gehemmt und abgelenkt, jetzt mit elementarer Gewalt wirkte. Dazu aber kam, daß die Reformation in einer Periode anhub und sich ausbreitete, in welcher schon tausendfacher Gährungsstoff zusammengehäuft war. Die zahlreichen immer wieder vereitelten und mißglückten Versuche Kaiser Maximilians I. zu einer großen Reichsreform hatten Fürsten und Stände mit Unruhe erfüllt, Zustimmung, Zweifel und Widerstände wach gerufen — jede Art von Erwartungen über die künftige bessere Gestaltung des heiligen römischen Reichs gefördert. Die Fürstenmacht strebte mächtig empor und war fest entschlossen, ebensowohl die kaiserliche Gewalt einzuschränken, als alle widerstrebenden Elemente im Reich und in den eigenen Landen zu besiegen. Reichsadel und Reichsstädte standen sich in ihren Sonderinteressen schroffer als je gegenüber und empfanden doch gemeinsam die Noth und das Unbehagen der Zeit. Ein außerordentlicher Umschwung und Umschlag der materiellen Entwickelung drückte auf ritterliche und bürgerliche Kreise. Unter der hörigen Bauernschaft gährte es in beinahe allen deutschen Landschaften. Ein dunkles Verlangen nach einer Aenderung der Zustände war in den Massen wie in den auserwählten Kreisen



vorhanden, es wuchs in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in die Breite wie in die Tiefe. Mitten in diese Stimmung hinein traf das zündende Auftreten des großen Reformators. Luther selbst vermochte sich nur wenige Jahre über die nächste Wirkung seiner Lehre und seiner Stellung zur zeither herrschenden Kirche zu täuschen. Von der Leipziger Disputation (1519) an, wo er den ganzen Gegensatz der Anschauungen, von denen seine Seele ergriffen war, zur kirchlichen Praxis überschaute, zur Tradition nicht der ältesten, aber der Kirche seit mehreren Jahrhunderten — sah er Stürmen und Kämpfen der gewaltigsten Art glaubensmuthig entgegen. „Wenn Du das Evangelium recht verstehst", rief er dem vermittelnden Spalatin zu, „so glaube ja nicht, daß dessen Sache ohne Tumult, Aergernis und Aufruhr ausgeführt werden kann. Du wirst aus dem Schwert keine Feder, aus dem Krieg keinen Frieden machen: das Wort Gottes ist ein Schwert, ist ein Krieg, ist Zerstörung, ist Aergernis, ist Verderben, ist Gift, und, wie Amos sagt, wie der Bär auf dem Wege und wie die Löwin im Walde, so tritt es den Söhnen Ephraim entgegen."

Die Luther'schen Schriften, die zwischen 1518 bis 1521, bis zum Wormser Reichstag, hervortraten, rissen die ganze Nation in die kirchliche Streitfrage hinein, erhoben die theologische Spekulation zum stärksten Interesse des Tags, zwangen die Humanisten, die weltlichen Reformer und Politiker, Anschluß an die Sache der Kirchenreformation zu suchen. Der große Kampf um den Satz, daß nur der Glaube und nicht die Werke die Seligkeit zu gewinnen vermögen, ward zum Kampf Deutschlands gegen Rom und seine Hierarchie. „Niemals, so lange das deutsche Volk lebt, hat sein innerstes Wesen sich so rührend und großartig offenbart. Alle schönen Eigenschaften deutschen Gemüths und Charakters traten zu dieser Zeit in Blüte: Begeisterung, Hingebung, ein tiefer sittlicher Zorn, inniges Suchen des Höchsten und ernstliche Freude am systematischen Denken." (Gustav Freytag, „Bilder aus der deutschen Vergangenheit", Leipzig 1879, 2. Bd., S. 51.) Daneben aber regten sich alle Geister, die in einer gährenden Zeit und in so mannigfach zerklüfteten, die schroffsten Gegensätze aufweisenden Zuständen zur Geltung kommen. Ein Thronwechsel, welcher in den Beginn der Reformation fiel und (1519) an die Stelle des alternden Kaisers Maximilian seinen jugendlichen Enkel Karl I. von Spanien

(Karl V.) setzte, steigerte zunächst alle Erwartungen und Hoffnungen der Nation. Als der Kaiser diesen Erwartungen nicht entsprach, riß der revolutionäre Zug und Drang erst einen Theil des Adels, dann die Bauern in gewaltsame Versuche zur Neugestaltung des Reichs, zum Umsturz alles Bestehenden hinein; die wachsende Gewalt der kirchlichen Bewegung erfüllte die deutschen Fürsten mit dem Muth, der kaiserlichen Gewalt zu trotzen und, indem sie die neue Lehre gegen Karl V. schützten und verfochten, ihre alten Unabhängigkeitsgelüste durchzusetzen. Als um 1517 die ungeheure Umwälzung begann, sah man ahnend, hoffend, fürchtend irgend einem neuen Zustand im Reich entgegen; als um die Mitte des Jahrhunderts der neue Zustand mit dem Passauer Vertrag und dem Augsburger Religionsfrieden staatsrechtliche Grundlage und Geltung gewann, glich er schwerlich einer einzigen jener Voraussetzungen, unter denen in allen Kreisen die Reformation begrüßt worden war, und entsprach dennoch dem Gang der Dinge im letzten Menschenalter. Zwischen dem Wormser Reichstag, auf dem zuerst der unversöhnliche Zwiespalt des innersten Wollens und Bedürfens der Nation mit der habsburgisch-spanischen Haus- und Weltpolitik ihres Kaisers hervorgetreten war, und dem Augsburger Religionsfrieden lagen Sickingens Erhebung, die Zerstörungen und wilden Schlächtereien des Bauernkriegs, die phantastische Empörung der Wiedertäufer, der Schmalkaldische Krieg und die Erhebung gegen den Kaiser, durch welche Moritz von Sachsen und seine Verbündeten die Anerkennung der neuen Kirche ertrotzten, lagen unübersehbare äußere und innere Kämpfe, tausende von Tragödien des Einzellebens, gewaltige Wandlungen in Sitte, Lebensanschauung und Denkweise, eine völlige Umwandlung der Bildung. So stark, so alles überwältigend war der von Luther gegebene Impuls gewesen, so entscheidend war er mit dem Sehnen und innern Ringen des deutschen Volks seit Menschenaltern zusammengetroffen, daß alles Leben und Lebensinteresse in Deutschland eine theologische Seele, einen religiösen Anstrich erhielt. Im Sinn einer freien weltlichen Bildung, zu der eben die Humanisten den Anlauf genommen hatten und die sich nur eine kurze Zeit neben und über den reformatorischen Geisteskämpfen zu behaupten vermochte, konnte die neu erstehende Obmacht und gewaltige Herrschaft der Theologie ein Rückfall ins Mittelalter gescholten werden. Auch nahm die Luther'sche Lehre rasch genug den Anlauf, gleich der



Kirche des Mittelalters, alles vom Mitleben auszuschließen und zu vernichten, was sich ihr nicht ein- und unterordnen wollte. Dennoch war durch den unheilbaren Bruch mit einem Jahrtausend kirchlichen Lebens, durch den gewaltigen ersten Anlauf, die Kühnheit des Angriffs, die Verlegung der letzten und höchsten Autorität in die Heilige Schrift, die jedem offen lag und die von den Einzelnen gedeutet werden mußte, durch das Bündnis der Reformation mit weltlichen Gewalten und tausend Bedürfnissen und Richtungen des deutschen Volkslebens eine völlige Wiedererstarrung ausgeschlossen, die neue Kirche außer Stande, je, wie die alte, zur unentrinnbaren Gewalt zu werden. Wenn ein Historiker (Droysen, „Geschichte der preußischen Politik", 2. Theil, S. 100) die erste Wirkung der Reformation dahin charakterisirt, daß gleichsam alles in seinen Grundlagen gebebt habe: „die Gewohnheiten, die Meinungen, die Ordnungen in Staat und Familie, das ganze Leben, es gab nichts, das nicht mit erschüttert, bis in sein innerstes Wesen, in dem Gedanken seines Daseins getroffen wurde; es hat nie eine Revolution gegeben, die tiefer aufgewühlt, furchtbarer zerstört, unerbittlicher gerichtet hätte", so darf man dem hinzufügen, daß das bleibende Resultat einer solchen Umwälzung keine Rückkehr in die Gebundenheit des Mittelalters bedeuten konnte, so schnell und weithin erkennbar die Tendenz dazu hervortrat. Es scheint fraglos, daß ein Theil der schweren inneren Kämpfe Luthers in der Erkenntnis und Ahnung gerade hiervon ihren Ursprung hatte.

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde unter den Wehen der Reformation eine literarisch-reiche, hochbedeutsame Zeit. Alle Elemente, alle Kräfte und Richtungen der Bewegung suchten Geltung und Wirkung durch Wort und Schrift, bedienten sich der Presse als weitwirkenden Mittels und spiegelten sich in jener Literatur, welche zwar momentan nur dem Kampf des Augenblicks diente, aber durch die Kraft und den glücklichen Sinn ihrer Träger hier der Begeisterung und dem idealen Schwung der religiösen Gesinnung Ausdruck lieh, dort in hochcharakteristischen Bildern das Leben einer großen Zeit festhielt und sonach bleibender Leistungen nicht entbehrte. Keine Seite, und beinahe könnte man sagen, keine Einzelheit der rollenden Bewegung, die uns aus der deutschen Literatur des Zeitraums nicht entgegenträte.

Die Reformation als eine Umwälzung, welche alle Schich-

ten des deutschen Volks ergriff, alle Stände mit einem Gefühl der Gemeinsamkeit durchdrang, durch die große Bibelübersetzung Luthers und die allgemeine Vertrautheit mit den biblischen Büchern einen festen und unverrückbaren geistigen Hintergrund gab, schuf eine Poesie und Literatur von höchster Volksthümlichkeit. Die Erregung der Massen und die Stärke und der Tiefsinn der Individuen trafen in den meisten literarischen Schöpfungen zusammen, die Eigenthümlichkeit der deutschen Poesie des 16. Jahrhunderts beruht zum guten Theil in ihrer Allverständlichkeit; dieselbe Macht der Zeit, welche berühmte Humanisten von der lateinischen Rhetorik zur deutschen Sprache führte, hinderte in der ersten Hälfte der Reformation das Emporkommen einer exklusiven, nur einzelnen Volksschichten verständlichen Literatur. Die individuellen Talente dieser denkwürdigen Zeit nähern sich dem Wesen und der Wirkung der Volkspoesie im engern Sinn, so weit das innerhalb der modernen Literatur überhaupt möglich ist; sie heben sich scharf genug von einander ab und haben doch alle einen gemeinsamen Zug. Selbst das eigentliche Volkslied nimmt, der Fixirung durch die Presse ein letztes Mal Trotz bietend, in den ersten Jahrzehnten der Reformation noch einmal einen Aufschwung und wirkt auf die Posie der einzelnen zurück. Daneben aber zeitigte das großartige innere Ringen, das keiner begabten Natur erspart blieb, die unerschütterlichsten Ueberzeugungen, die eigenthümlichsten Anschauungen auch der Dichter, und die Mischung, in welcher in den literarischen Leistungen und Schöpfungen des Reformationszeitalters das Allgemeine und das Besondere auftritt, bietet ein geradezu unerschöpfliches Interesse. Wie jede revolutionäre Geschichtsepoche hatte auch die Reformationszeit einen Ueberfluß von jugendlich aufstrebenden, einen raschen Anlauf nehmenden Naturen, die dann klang- und spurlos verschollen, und dicht daneben Talente, die erst nach langer Lebensfahrt und mannigfach irre gehenden Bestrebungen einen Theil ihres Wesens in einem bleibenden literarischen Werk zu koncentriren vermochten.

Der Grundcharakter der deutschen Literatur dieses Zeitraums — Ausnahmen und abweichende Einzelerscheinungen beiseite gesetzt! — ist der einer Literatur des Kampfes. Im prächtigen und treffenden Bild schildert Ludwig Uhland ihre Gesammterscheinung, wenn er in einer seiner Vorlesungen (Uhland, „Geschichte der deutschen Dichtkunst im 15. und 16.



Jahrhundert", Schriften zur Geschichte der Sage und Dichtung) hervorhebt: „War gleich die Dichtkunst dieses Zeitraums nur das Werkzeug anderer Zwecke, so war doch dieses Werkzeug ein kräftig bewegtes, eine klingende, funkenschlagende Waffe. Die Angelegenheiten, denen sie diente, waren in lebhafter Schwingung, in heftigem Kampf begriffen, und so erscheint auch sie kampfrüstig und schlagfertig. Sie ist oft mehr eine Fechtkunst als eine Redekunst, oder sie ist die Rede eines Predigers im Lager, der Gesang eines Landsknechts. Ohne Zartheit und Anmuth, ist sie oft derb bis zur Roheit, ungeschliffen, wenn sie nicht Schärfe hätte; wo sie kunstreich sein will, wird sie steif und trocken; will sie sich zierlich geberden, wird sie ungelenk; hat sie Frieden, so wird sie langweilig. Aber auf dem Kampfplatz oder auf der Bühne frischer Volkslust offenbart sie ihre eigenthümlichen Tugenden: Kraft im Ernst und im Scherz, tüchtigen Witz, gesunden Welt- und Hausverstand. Man muß sich zu den Streitgedichten jener Zeit immer den Mann und seine Kampfstellung hinzudenken, dann wird das starre Rüstzeug sich klirrend bewegen".

Sechsundvierzigstes Kapitel.

Luther und die deutsche Bibel.

Im Mittelpunkt der gesammten deutschen Literatur wie des gesammten deutschen Lebens des 16. Jahrhunderts stand die gewaltige, alles überragende Gestalt Luthers. Der Reformator, welcher mit der ganzen Unwiderstehlichkeit einer großen Natur und einer großen Sache vom Augenblick seines Auftretens an Millionen von Herzen ergriff und an sich riß, der alle Geister in Deutschland mehr oder minder beeinflußte und je länger um so ausschließlicher die Phantasie der Volksmassen erfüllte und beherrschte, würde trotz der ungeheuren Wirkung seiner Persönlichkeit, trotz des Zusammenklangs seines Wesens mit den offenkundigen und geheimen Idealen des deutschen Volks, nicht die tiefgehende Wirkung auch auf die weltliche Dichtung, auf die gesammte Literatur seiner Tage gewonnen haben, wenn er nicht zugleich ein vollkräftiger Dichter, der sprachgewaltigste und vielseitigste Schriftsteller seiner Zeit gewesen wäre. Die verschiedenen geistigen Elemente seiner mächtigen, weltüberschauenden Natur und die Anknüpfungen, die seine volksthümliche und doch ureigene Bildung an die geistigen Richtungen der Vergangenheit und Gegenwart besaß, der innerste Drang seiner Seele, mit dem Evangelium alles zu durchdringen, was sich dem Evangelium nicht offenbar feindselig und widerstreitend entgegenstellte, gaben ihm im Verein mit der Bedeutung seiner Sache und der geradezu ungeheuren Thätigkeit, die er entfaltete, eine literarische Stellung, ebenso ohne allen Vergleich wie seine weltgeschichtlich-kirchliche Stellung. Nicht bloß von einem mächtigen Einfluß des Reformators auf die deutsche Literatur des 16. Jahrhunderts läßt sich sprechen, sondern schlechthin kann behauptet werden, daß von Luther und seinem Geist ein großer Theil der Literatur ausgeht, daß Luther und seine Sache das

belebende Princip ganzer Literaturgebiete waren, die der Theologie und der theologischen Polemik fern lagen. Die Wirkung des Ursprünglichen, Dämonischen in Luther begleitete die unvermeidlichen Wandlungen seiner religiös-politischen Ueberzeugungen, sie gab sich in der unabsehbaren Reihe seiner Schriften kund und siegte über alle Widersacher und kaltsinnigen oder zweifelnden Freunde. Dies Hauptmoment für die Beurtheilung der historischen und wahrlich auch der rein literarischen Größe Luthers hebt Karl Hase in seiner wundervollen Charakteristik des Reformators eindringlich hervor. „Der Zeiten Umschwung, an dessen Spitze er stand, ist als schroffer Gegensatz in sein Leben gefallen. Er hat den Papst für den allerheiligsten und allerhöllischsten Vater gehalten. In seiner leidenschaftlichen Erregung wechselten stürmisch die Gefühle. Sein Leben galt der Freiheit des Geistes, und er hat für den Buchstaben geeifert. Er ist im Vertrauen auf die alleinige Macht des Geistes dem Sturm der Reformation in die Zügel gefallen und hat gelegentlich gerathen, den Papst sammt seinem Gesinde im Tyrrhenischen Meer zu ersäufen. Aber allezeit hat er in unbedingter Redlichkeit seine Ueberzeugung ausgesprochen und war jedem irdischen Interesse fremd. Mit kräftiger Sinnlichkeit stand er festgewurzelt in die Erde, aber sein Haupt reicht in den Himmel. An schöpferischem Geist war seiner Zeit keiner ihm gleich, seine Reden sind oft derber, als selbst seiner derben Zeit erlaubt schien, aber an volksthümlicher Beredsamkeit ist nie seines Gleichen gewesen in deutschen Landen. Aus Angst und Zorn wuchs ihm die rechte Freudigkeit im Kampf. Wo er einmal Unrecht erkannte, sah er nichts als Hölle. Aber seine Bedeutung besteht weniger in seinen losreißenden und zerstörenden Thaten — andere konnten sich leichter und entschiedener von der alten Kirche losreißen, — vielmehr in seiner auferbauenden Macht, in seiner begeisterten Glaubens- und Liebesfülle; obwohl er in trüben Stunden durch des Teufels Anfechtung Gott und Christum und alles mit einander zu verlieren meinte. Zumal Gegnern gegenüber hat er sich gefühlt und unbefangen ausgesprochen, daß er ein erwähltes Rüstzeug Gottes sei, im Himmel, auf Erden und in der Hölle bekannt: aber mit seiner Persönlichkeit hatte das nichts zu schaffen, er wollte nichts wissen von lutherischer Lehre und sein hehres Gottvertrauen galt nicht seiner eigenen Rettung aus Gefahren, sondern dem

Glauben, daß Gott alltäglich zehn Doktor-Martinus erschaffen könne. Abgeschmackte Vorwürfe und beschränkte Rechtfertigungen sind verschollen, solch ein Mann gehört nicht einer Partei an, sondern dem deutschen Volk und der Christenheit." (Hase, „Kirchengeschichte", 10. Aufl., Leipzig 1877, S. 413.)

Luthers Leben gehört im weitesten Umfang der Welt- und Kirchengeschichte des 16. Jahrhunderts an: jeder Monat und beinahe jeder Tag desselben erscheint seit dem entscheidenden 31. Oktober 1517, an welchem der Wittenberger Augustinermönch und Professor seine Thesen wider den Ablaß an der Thür der Schloßkirche zu Wittenberg anschlug, mit den Geschicken der Kirche und des deutschen Volks bedeutungsvoll verknüpft, und so ungeheuer und ausgebreitet die literarische Thätigkeit Luthers war, so trat sie unzähligemal hinter seine persönliche Wirkung zurück. Die Vorbereitungs- und Bildungszeit, in welcher die starke Größe und die innere Selbständigkeit des einzigen Mannes reiften, war gleich wichtig für seine nachmalige literarische wie für seine persönliche Entwickelung. An dieser Entwickelung hatte nach Luthers eigenen kräftigen Bekenntnissen eine selten harte Jugend entscheidenden Antheil. Der Abkömmling einer thüringischen Bauernfamilie, die seit langem im Dorf Möhra bei Eisenach gesessen, der Sohn des Hans Luther, der von Möhra ins Mansfeldische verzogen war, um sich dem Bergbau zu widmen, ward Luther am 10. November 1483 (1484?) zu Eisleben geboren, streng und hart erzogen, früh für die Studien bestimmt und 1497 mittellos nach Magdeburg und nachmals nach Eisenach zur Schule geschickt, um durch Almosen sich zur Universität hindurchzuschlagen. Glücklicher als tausende von fahrenden Schülern seiner Zeit, fand der junge Luther im Haus der wohlhabenden Wittwe Ursula Cotta Aufnahme, damit die Möglichkeit zu ernsten und anhaltenden Studien, die er auf der Erfurter Hochschule, welche er 1501 bezog, mit dem glücklichsten Erfolg fortsetzte. Die Verhältnisse seines Vaters hatten sich inzwischen gebessert, derselbe konnte ihm den Aufenthalt auf der Universität erleichtern und bestimmte ihn zum Studium der Rechtswissenschaften. Als Vorschule dazu widmete sich Luther sowohl der scholastischen Theologie und Philosophie wie dem Studium der klassischen Autoren, welches durch Johannes Lang und Crotus Rubianus damals in Erfurt in besonderer Blüte stand. Doch war schon in jenen Tagen ein Zug und Sinn in ihm



lebendig, welcher ihm alle seine Studien und weltlichen Interessen nichtig erscheinen ließ gegenüber der Frage seines Seelenheils. Unwiderstehlich trieb es ihn zur Versenkung in die Grundfragen der christlichen Religion, derselbe Drang, welcher die deutschen Mystiker des Mittelalters erfüllt, war in seiner Seele erwacht. Die äußere Lebensgestaltung mußte dem innern Zug einer so mächtigen Natur fraglos folgen, der äußeren Zeichen, die hinzutraten, hätte es kaum bedurft: Luther warf die Rechtsstudien wie die römischen Dichter hinter sich, trat gegen den Willen und den Wunsch seiner Eltern im Juli 1505 in das Augustinerkloster zu Erfurt und erhielt 1507 die Priesterweihe. Er widmete sich dem neuen Stand und Beruf mit leidenschaftlich inniger Hingebung. „Ist je ein Mönch in den Himmel gekommen durch Möncherei, so wollte auch ich hineingekommen sein!" rief er in späteren Jahren aus. Das Kloster brachte ihm gewaltige, ja verzweifelte innere Kämpfe, er versank in dumpfe Schwermuth, in die markverzehrende Grübelei, welche thatkräftigen, aber tiefen Naturen leicht als Zugabe ihres Wesens gesetzt ist, er rang mit den Dämonen seiner Phantasie und seines heißen Verlangens nach Reinheit und Seligkeit. In der Augustinischen Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben und durch den Glauben allein fand er den erlösenden Ausweg. Die in diesen Seelenkämpfen gewonnene Ueberzeugung hielt er fest, auch als in sein äußeres Leben eine entscheidende Wendung trat. 1508 ward er von seinem Provinzial nach Wittenberg gezogen und übernahm ein Predigtamt und eine Professur der neuerrichteten Universität. In voller, mit der Tradition der Kirche übereinstimmender Frömmigkeit sah er 1510 Rom, wohin er in Geschäften seines Ordens geschickt war. Aber die Bußübungen, denen er sich hier unterzog, erstickten ihm die innere Gewißheit nicht, daß das Heil nur vom Glauben komme, und die ganze Pracht Roms, das er im Glanz der Tage Julius' II. sah, blieb ohne tiefern Eindruck auf ihn; erst nach Jahren begannen die Bilder der Verweltlichung und der Korruption des Klerus, die er hier geschaut, in seiner Seele nachzuwirken. Nach Wittenberg heimgekehrt, trat er wieder in die alten Verhältnisse ein, wieder wie sonst seinen Studien der Paulinischen Briefe, der Schriften des heiligen Augustinus, seinen Vorlesungen an der Universität und seiner Seelsorge lebend. Daß diese bedeutende, aber stille Existenz einen weltgeschichtlichen Sturm ohne gleichen ent-

fesseln würde, hätte noch kurz vor den entscheidenden Thesen wider den Ablaß niemand vorausgesehen. Aber mit den zunächst nur gegen den frechen Ablaßkrämer Tetzel, der ihm die eigene Nachbarschaft unsicher machte, gerichteten Sätzen und den unmittelbar nachfolgenden Schriften trat Luther aus den engen Kreisen seines seitherigen Lebens heraus. Sein Protest gegen den unerhörten Mißbrauch der kirchlichen Autorität traf ins Herz der Massen, Gebildete wie Ungebildete jauchzten ihm zu, Luther war mit einem Schlag ein Held des deutschen Volks, Hunderttausende blickten von Stund an gespannt auf sein Thun und Lassen. Von hier an gehört sein Leben in den großen Zusammenhang der Weltgeschichte, jeder Schritt, den er that, hatte weit nachwirkende Bedeutung. Nur flüchtig darf hier an die Hauptmomente seines Lebens erinnert werden. Die Jahre 1518 und 1519 drängten ihn, der standhaft an seinen Erkenntnissen und Empfindungen festhielt, wider Willen in die Stellung eines Ketzers hinein: die Kurie, schlimm berathen, von hochmüthigen geistlichen und literarischen Gegnern angestachelt, zwang dem im tiefsten Herzen Bescheidenen die Rolle des Reformators im Beginn förmlich auf. Einmal aber darüber klar, daß die Christenheit von ihren höchsten Vertretern nichts zu hoffen habe und daß für seinen reinen Glaubensdrang in dieser Kirche kein Raum mehr sei, beschritt Luther die neuen Pfade im Sturm, ohne Wanken und Verzagen. Das Jahr 1520 brachte mit den Schriften „Vom Papstthum zu Rom", „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche", „An den christlichen Adel deutscher Nation, von des christlichen Standes Besserung", „Von der Freiheit eines Christenmenschen" die entscheidende Wendung. Fortan mußte Luther entweder als Ketzer auf dem Scheiterhaufen enden, oder die ganze Christenheit und wenigstens sein Volk von Rom losreißen. — 1521 hatte Luther vor Kaiser und Reich zu Worms für seine Lehre einzustehen, verweigerte jeden Widerruf und fühlte, daß er dabei die gesammte Kraft des gährenden, leidenschaftlich bewegten Deutschland hinter sich hatte. In seiner Zuflucht auf der Wartburg, die ihm sein Landesherr bereitet (1521—1522), schien der Reformator zunächst nur als Schriftsteller wirken zu wollen, die gewaltigste und folgenwichtigste literarische That seines Lebens, die deutsche Bibelübertragung, ward hier mächtig gefördert. Aber kaum durch die Wirrnisse und Ausschreitungen der von ihm selbst entfachten



Bewegung wieder an deren Brennpunkt Wittenberg zurückgerufen, erscheint er auch aufs neue in der vollen Thatkraft seines Gesammtberufs. Von hier an galt es ihm, dem Zerstörungsproceß der Kirche, der sich an seine Lehre anschloß und anschließen wollte, Einhalt zu thun; der konservative Zug seines Wesens entfremdete ihn rasch ganzen Reihen seiner Bundesgenossen, gegen die adligen Reichsreformer, die rebellischen Bauern, die Sekten- und Schwarmgeister, den religiösen Radikalismus und alle Lehrmeinungen, die ihm den Bestand der neuen Kirche zu gefährden schienen, brach er mit demselben Ungestüm und der gleichen Ueberzeugungsglut los, die er im Kampf wider den „römischen Antichrist" zu bewähren hatte. Für die weltliche Aufrichtung der neuen Kirche blieb, da Karl V. sich dem Evangelium hartnäckig verschloß, nur der Anschluß an die evangelisch gesinnten Fürsten und Reichsstädte übrig. Ihre alte, auf Erweiterung der eigenen Macht abzielende Opposition gegen das Reich ward damit zu Luthers tiefem Schmerz mächtig gefördert. Mit beinahe übermenschlicher Arbeit half er die neue Lehre und Kirche aus der ungeheuren Sturmflut ans Land und unter Dach bringen, er lehrte, entfachte, leitete, zügelte, ermuthigte und schalt die tausende seiner Gehülfen am Werk, er gab dem gesammten deutschen Leben vom Fürstenhof bis zur Bauernhütte neue Grundlagen und neue Gesinnungen, er erreichte Ungeheures, so weit das Erreichte auch hinter seinen frommen Wünschen und heißen Gebeten zurückblieb. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens, von 1526—1546, erscheint seine Kraft und Energie ungemindert, wenn auch der freudige Schwung und die kühnen Hoffnungen seiner ersten Periode ihn zum Theil verlassen hatten. Er blieb bis zu seinem am 18. Februar 1546 erfolgten Tode der eigentliche Mittelpunkt der deutschen Geschichte seiner Zeit, an Bedeutung, und nicht bloß an innerer, Kaiser Karl V. weit überragend. Sein Leben und sein Charakter, die offen vor aller Augen lagen, mit allen Mängeln und Schwächen, den Angriffen von zehntausenden wüthender Gegner ausgesetzt, ward von dem weitaus größten Theil des deutschen Volks mit den Gefühlen aufrichtiger Bewunderung betrachtet, das Bild des Reformators war in der Vorstellung von Millionen lebendig und half die bleibende Wirkung seiner Schriften verstärken und gelegentlich läutern.

Luthers dichterische Begabung leuchtete im Grunde aus allen

seinen Schriften so klar hervor wie die Gewalt seines Worts überhaupt. Die Fülle von Streitschriften, An- und Abmahnungen, Erklärungen und herzlichen Ansprachen, die seiner Feder entquoll, weist überall wahrhaft poetische Stellen, Bilder, die des kühnsten und tiefsten lyrischen Dichters würdig sind, neben den schlagkräftigen und oft den derbsten Ausdrücken volksthümlicher Beredsamkeit auf. So kann man sagen, daß die Prosaschriften Luthers der Literatur auch da bleibende Dienste geleistet haben, wo sie zunächst in den Dienst des Tages gestellt waren. Aber im engern Sinn gehören der deutschen Literatur doch vor allem seine eigenen Gedichte und die große Bibelübersetzung an, die nach Gödeke's vortrefflichem Wort der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts „den epischen Hintergrund gewann, auf den nur zurückgedeutet werden durfte, um ganze Reihen von Vorstellungen und Empfindungen wie durch Zauberschlag zu erwecken". (Gödeke, „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung". Buch IV, § 121.) Luther ward der Schöpfer eines evangelischen Kirchenliedes, welches einen der wichtigsten und bedeutsamsten Bestandtheile der deutschen Lyrik des Reformationszeitalters bildete. Neben dem eigenen Bedürfnis seiner Natur im Lied, das, was ihn begeisterte, ihn über sich selbst oder die Noth des Augenblicks erhob, festzuhalten, trat ihm frühe das Bedürfnis des neuzuordnenden Gottesdienstes der evangelisch Gesinnten vor Augen, und er suchte seit 1524 mit der Herausgabe von Gesängen den Choralgesang der Gemeinden poetisch zu fördern, während er auch für dessen musikalische Gestaltung das regste Interesse zeigte. Seine eigenen Lieder sind theils deutsche Bearbeitungen der altlateinischen Kirchenhymnen, in kräftig volksthümlichen Rhythmen und Worten, theils poetische Ausführungen biblischer Text-, namentlich Psalmworte, theils freie Dichtungen. Nur wenige darunter waren so an Anlässe des Augenblicks gebunden, daß sie mit der fortschreitenden Zeit ihre mächtige Wirkung verloren, am meisten noch: „Ein new Lied von den zween Merterern Christi zu Brüssel, von den Sophisten zu Löwen verbrannt" (1523), das Spottlied wider Herzog Heinrich von Braunschweig: „Ach du arger Heintze, was hast du gethan", und die beiden Kinderlieder: „Nun treiben wir den Papst heraus" und „Der Papst und Greuel ist ausgetrieben". Dagegen sprachen alle übrigen die bleibenden Stimmungen des Gottvertrauens, der gläubigen



Andacht und Zuversicht aus, die Luther beseelten und von ihm aus auf die Massen überströmten. Unter diesen die Psalmlieder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir“, „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ und vor allen die seelisch und sprachlich gewaltige Bearbeitung des 46. Psalms: „Eine feste Burg ist unser Gott“, welche die Haupthymne des Protestantismus wurde und die erste Generation der Protestanten mit dem freudigsten Siegesmuth erfüllen half. Auch die Weihnachtslieder: „Vom Himmel hoch da komm ich her“, „Vom Himmel kam der Engel Schar“, „Gelobet seist du Jesu Christ“, das Osterlied: „Christ lag in Todes Banden“, das Pfingstlied: „Komm du Schöpfer, heiliger Geist“, die Lieder: „Mitten wir im Leben sind“, „Wir glauben all' an einen Gott“, „Verleih uns Frieden gnädiglich“ legen überall Zeugnis für Luthers poetische Kraft ab. Die Sprache in diesen Liedern hält allerdings den Vergleich mit Luthers gewaltiger, im Ausdruck beinahe nie fehlgehender Prosa nicht aus, sie ist rauher, ungelenker und steigert sich nur im einzelnen Augenblick zur höchsten Ausdrucksfähigkeit und Wirkung. An der Mehrzahl der Lieder fuhr Luther bei ihren Neudrucken fort zu bessern; noch ein Jahr vor seinem Tod erschienen die mannigfach überarbeiteten „Geystlichen Lieder“ mit einer neuen Vorrede Luthers (Leipzig 1545), welche seine hauptsächlichsten Gesänge, mit denen anderer evangelischen Dichter der ersten Reformationszeit zusammengestellt, zum letztenmal bei des Reformators Lebzeiten den evangelisch Gesinnten darboten. Natürlich blieben die Luther'schen Dichtungen die Basis aller evangelischen Gesangbücher und die Muster der zahlreichen geistlichen Lyriker, die jetzt und im ganzen Verlauf des Jahrhunderts dichteten.

Als weltlicher Poet im engern Sinn ist Luther nur flüchtig und gelegentlich aufgetreten, obschon er gemäß seiner im innersten Kern freien Natur eine durchaus freie und große Anschauung des Werthes und der Nothwendigkeit weltlicher Poesie hatte. Seine Sehnsucht ging freilich dahin, „alle Künste im Dienste deß zu sehen, der sie geben und geschaffen hat“, aber er blieb dabei von jeder kleinlichen Engherzigkeit, von der sauertöpfischen Weltflucht anderer Reformatoren weit entfernt. „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht lesen dürfte.“

Wie er für das Schauspiel eintrat, hatte er auch von der Berechtigung der erzählenden Dichtung die besten Begriffe. Besondere Vorliebe legte er für die Form der Fabel an den Tag, und seine Vorrede vom rechten Nutz und Brauch der Fabel zu „Etliche Fabeln aus dem Esopo verdeutscht" (1530), die Luther ursprünglich für seinen Sohn übertrug, blieb nicht ohne Einwirkung auf die nachfolgenden Fabelpoeten. Daß er sich bei dieser Gelegenheit gegen den weit verbreiteten Steinhövelschen Aesop (er nennt ihn nicht, muß ihn aber meinen) erklärte und verspricht, wie hier schon probeweise geschehen, den Fabulisten auch künftighin „zu leutern und zu fegen", entsprach den Gesinnungen Luthers; daß er, wenn er überhaupt dazu gelangt wäre, keine puritanische „Fegung" vorgenommen haben würde, dafür bürgen uns alle seine Schriften.

Die entscheidende literarische That Luthers, durch die er einen kaum abzumessenden Einfluß auf die ganze Weiterentwickelung der deutschen Nationalliteratur — der Dichtung zumal (wenn man den Begriff der Dichtung nicht eng auf den der Verskunst einschränkt) — erlangte, war, wie mehrfach betont, die Bibelübersetzung. Da die Heilige Schrift das Fundament der neuen Kirche und die Leuchte für alle Suchenden bilden sollte, ward es geradezu nothwendig, sie durch Uebertragung in die Volkssprache allen zugänglich zu machen. Aber eben nur ein Luther konnte es wagen, die riesige Arbeit (die ihm freilich Herzenssache in der tiefsten Bedeutung des Worts war) neben den tausend Anforderungen des Tags zu bewältigen. Die Uebersetzung erschien bruchstückweise, als Vorläufer „Die sieben Bußpsalmen" (Die sieben Bußpsalm, Wittenberg 1517), dann das „Neue Testament" (Das Newe Testament; erste Drucke ebendaselbst 1522, vom September und December), das „Alte Testament" (Pentateuch, ebendaselbst 1523; Das Anderteyl des Alten Testaments [die Bücher Josua bis Esther], ebendaselbst 1524; Das dritte teyl des Alten Testaments [Buch Hiob bis Hohes Lied], ebendaselbst 1524) mit dem „Psalter" (ebendaselbst 1524) und den „Propheten" (Die Propheten alle Deudsch, ebendaselbst 1532), worauf nicht viel über ein Jahrzehnt nach dem Beginn die Ausgabe der ganzen deutschen „Bibel" (Biblia, das ist die gantze heilige Schrifft, Deudsch, ebendaselbst 1534) veröffentlicht wurde; die Verbreitung war eine so ungeheure, daß aus den Pressen Hans Luffts, des ersten Druckers, bis zu dessen 1584 erfolgtem Tod allein über

100,000 Exemplare hervorgingen, während Baseler, Straßburger, Augsburger und Nürnberger Nach- und Neudrucke andere Massen von Exemplaren ins Volk warfen und gleichzeitige Luther folgende niederdeutsche Uebersetzungen dem unmittelbarsten Bedürfnis der niederdeutschen Stämme zu genügen suchten, obschon mit der Bibel selbst die Herrschaft der hochdeutschen Schriftsprache sich rasch und sicher über Norddeutschland ausbreitete.

Hunderttausendfach ist die große literarische That Luthers gepriesen worden, und doch hat man in den seltensten Fällen die werthvollste Eigenthümlichkeit der Bibelübertragung hervorgehoben, durch welche sie allein eine so eminente Bedeutung erlangen, die deutsche Kultur so mächtig fördern konnte: ihre Allseitigkeit. Durch Luthers Uebertragung gewöhnten sich die nachfolgenden Generationen allzu sehr daran, in der Heiligen Schrift eine Einheit zu sehen. Sie vergaßen, welche Fülle der grundverschiedensten, über einen vielhundertjährigen Zeitraum hinwegreichenden historischen, chronikalischen, poetischen, specifisch religiösen, religiös-poetischen, philosophischen und moralisch-didaktischen Werke, welch eine Mannigfaltigkeit von heiligen und ehrwürdigen Zeugnissen in den verschiedensten Formen, deren jedes dem Uebersetzer seine eigene Schwierigkeit entgegenstellte, hier von eines Mannes Kraft bewältigt wurde! Den Zeitgenossen stand in hunderten von Sagen und Anekdoten ein Bewußtsein von dieser Bedeutung des Buches aller Bücher vor der Seele. Wenn sie sich erzählten, wie Luther für die ungeheure Arbeit das Material von allen Seiten herbeigeschafft, den Sprachschatz mit den Beiträgen seiner gelehrten Genossen wie mit dem Scherflein der Leute aus dem Volk gemehrt, heute Magister Philippus, dem Schwaben, und morgen Bugenhagen, dem Pommer, „aufs Maul gesehen", von fahrenden Schülern und Reitern wie von den Handwerkern von Wittenberg sinnlich-anschauliche, schlagende Ausdrücke und Wendungen gewonnen, selbst die Handwerksweisheit seines Hausschlächters nicht verschmäht habe, so waren sie der Wahrheit, daß Luther bei dieser Bibelübertragung die ganze Kraft und Tiefe, aber auch die ganze erquickliche Lebensfrische und unermüdliche Bildungslust seines Wesens eingesetzt, viel näher als manche spätere Lobredner.

Der Vergleich der Schriftsprache, die Luther vorfand und die er hinterließ, gibt den Maßstab für die sprachschöpferische Genialität des Reformators. Pries man ihn als den Erfinder

der neuen Sprache, so pflegte er in seinen Tischreden wohl einfach zu sagen, daß er sich nicht einer gewissen sonderlichen, eigenen Sprache im Deutschen, sondern der Sprache der „sächsischen Kanzlei“ bediene, welcher nachfolgen alle Fürsten und Könige in Deutschland. Er bezeichnete damit das wahre Verhältnis, daß sich eine neue hochdeutsche Sprache schon vor ihm in ihren Anfängen herausgebildet hatte und in einzelnen erfolgreichen oberdeutschen Schriftstellern auch über die Anfänge hinausgediehen war. „Es war immer schon etwas Neues, in seiner Art Selbstwüchsiges geschaffen, und es kam nur darauf an, daß aus dem Wuste der hin und her sich kreuzenden Einflüsse, aus dem Gewirr des Veralteten und doch noch mit Fortgeschleppten, des Neuen und doch noch nicht Durchgedrungenen etwas allgemein Gültiges, der hochdeutschen Sprachindividualität dieser Zeit überhaupt, nicht bloß einem Schriftsteller oder einem örtlichen Kreise Angemessenes herausgeschält wurde. Ueberall waren die Fundamente einer selbständigen und in ihrer Art vollberechtigten neuen Sprachgestaltung schon lange gelegt und der Bau in allen seinen Haupttheilen schon so weit gediehen, daß er in seiner ganzen Konstruktion sich wohl erkennen läßt; aber der Zufall und die Willkür der Menschen und der Zeit, die noch durch keine maßgebende und beherrschende Kraft gebändigt waren, machten es einstweilen noch unmöglich, das Neue als solches zu erkennen und sich in ihm wohnlich einzurichten. Es kam nur noch darauf an, daß eine geniale Kraft, an der es bis dahin gefehlt hatte, diese neue Sprache, dieses Neuhochdeutsch wirklich als das, was es zu sein befähigt war, als den einheitlichen Ausdruck des deutschen Volksgeistes dieser Zeit zusammenzufassen und darzustellen unternahm.“ (Rückert, „Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache“, Leipzig 1875, 1. Bd., S. 398.) Die geniale Kraft erschien in Luther. Wie wundervoll treu auch in den Hauptsachen seine Uebersetzung der Heiligen Schrift war, für die deutsche Literatur wäre auch mindere Treue, aber gleiche Sprachgewalt von entscheidender Bedeutung geworden. In alle Tiefen des volksthümlichen Sprachgeistes drang Luther ein, alle Reichthümer des deutschen Wortschatzes standen ihm zu Gebote, mit genialer Sicherheit griff er aus den Mundarten die lebendigsten Vorstellungen im Wort heraus, mit weit umschauendem Blick entdeckte er überall unbenutzte sprachliche Mittel. Schöpferisch und voll feinster Empfindung für die Fülle und Kraft wie für die Biegsamkeit,



welche dem Deutschen abzugewinnen waren, geschult durch den lebendigen Verkehr mit allen Ständen und Menschen so gut wie durch eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen und der unmittelbar voraufgegangenen Literatur, brachte Luther zu seiner Bibelübersetzung jene Begabung und jenen Muth des großen Dichters hinzu, der sich einen Theil der Sprache für seine Zwecke umschmilzt und umschmiedet. Von Luther ausgehend, erschien die unfertige neuhochdeutsche Schriftsprache als eine fertige, klare, allen höchsten Anforderungen der Dichtung und Beredsamkeit gewachsen, gleich fähig zum Ausdruck des tiefsinnigen Gedankens wie zur farbig-anschaulichen Darstellung realen Lebens. Was Luther der deutschen Sprache gegeben und geleistet, trat schon in der Literatur seiner eigenen Zeit zu Tage, wenngleich er in der Handhabung dieses Rüstzeugs nur von wenigen ganz erreicht wurde und fast unmittelbar nach seinem Tod ein Herabsinken von der Vortrefflichkeit stattfand, zu der sein Beispiel befeuert hatte. Noch nach zwei Jahrhunderten ward der große Umschwung der deutschen Dichtung, der mit Klopstock beginnt, durch ein Zurückgreifen auf die Kraft, die Fülle, die Milde und lebendige Beweglichkeit der Sprache Luthers eingeleitet, und in mehr als einem Betracht blieb Luther der erste Klassiker der neuhochdeutschen Sprache. Auch die Schriftsteller, die in ihren geistigen Anschauungen der alten Kirche treu blieben, mußten sich, widerwillig allerdings, der Sprache der Luther'schen Bibel anbequemen.

Die Bibelübertragung spiegelt den Genius und die Persönlichkeit Luthers auf der Höhe seiner Kraft und seines Willens. Nichts in ihr verräth die Zweifel, die den Reformator naturgemäß quälten und zu Zeiten so grimmig anfielen, daß er sie nur als Anfechtungen des Teufels begreifen und überwinden konnte, und die Luther mitten zwischen all seiner Thätigkeit und seinen ungeheuren Erfolgen wieder und wieder empfand. Es war ihm, als sei der Teufel „vom Anbeginn nie so grimmig und zornig gewesen als jetzt am Ende der Welt", und diese Ueberzeugung warf dunkle Schatten in seine letzten Lebensjahre, seine letzten Kämpfe und eine Reihe seiner letzten Schriften. Aber das literarische Hauptwerk blieb von all diesen Trübungen unberührt und erhob sich, weithin ragend und leuchtend, für Generationen der Mittelpunkt des deutschen Geisteslebens! Es gehört zu den Schwierigkeiten der Gesammtdarstellung der

deutschen Literatur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Einflüsse, die von Luthers mächtigem Geist ausgingen, und die Unterstützung, die seinem Werk durch selbständiges, individuelles Talent zu theil wurde, einigermaßen zu scheiden. — Auf ganzen Gebieten meint man gleichsam nur den Nachklang seines Geistes zu vernehmen und hat es eben mit einem Zusammenklang zu thun. Denn alle individuelle Größe des Reformators noch so hoch in Anschlag gebracht, beruhte doch ein guter Theil seiner Wirkung darauf, daß er der geheimen Sehnsucht, die seit den Tagen des Baseler Koncils durch Deutschland ging, der Sehnsucht nach einer Reinigung und Erneuerung der Kirche, eine Erfüllung gegeben und ihr klare Ziele gezeigt hatte!

Siebenundvierzigstes Kapitel.

Das evangelische Kirchenlied.

Den unmittelbarsten, reinsten und tiefsten Ausdruck fand die reformatorische Bewegung im evangelischen Kirchenlied, das nach Luthers und seiner nächsten Genossen Vorangang sich über das gesammte Deutschland verbreitete und nahezu alle poetischen Kräfte, beinahe dürfte man sagen, alle erhöhten Stimmungen, die in der Nation vorhanden waren, in seinen Dienst rief. In der evangelischen Lyrik der ersten Reformationsjahrzehnte trafen das poetische Vermögen der neuen Literatur, die von individuell ausgewählten und durchgebildeten Talenten getragen wurde, und der letzte Aufschwung der Volksdichtung, an welcher alle poetisch gestimmten und empfänglichen Naturen theilnahmen, zusammen. Die Zahl der Dichter evangelischer, weit verbreiteter Lieder wuchs solchergestalt ins Unabsehbare. Nahezu alle Stände betheiligten sich an dieser Dichtung: neben den Geistlichen, die sich der Reformation anschlossen und hier naturgemäß in erster Reihe standen, Gelehrte aller Fakultäten, Fürsten und fürstliche Frauen neben schlichten Bürgern und Bürgerinnen. Auch die Musiker, die einen Theil der Weisen für die neue, durchaus gesungene kirchliche Dichtung zu beschaffen hatten, bethätigten sich als Dichter. Die ganze Fülle dieser Lyrik, zum Theil in begeistert-schwungvoller, zum Theil noch in harter, unbehülflicher Sprache, schloß sich an die evangelische Bewegung und ihre Entwickelung an; nur wenige Liederdichter standen abseits und gaben den Empfindungen der Sektirer und Schwärmer Ausdruck. Die von Zwingli geleitete oberdeutsche Reformation hatte ihre geistlichen Liederdichter so gut wie die von Wittenberg ausgehende; erst als die reformirte Kirche in immer engere Verbindung mit Calvin und dem französischen Protestantismus trat, ward eine specifisch lutherische Färbung und Stimmung in der

norddeutschen religiösen Lyrik überwiegend. Die ältesten Lieder, die vom Geiste der Reformation, von kühner Zuversicht, gewaltigem Glaubens- und Todestrotz durchhaucht sind, verrathen nichts von dem dogmatischen Zwiespalt, der die neue Kirche trennen sollte, noch ehe sie eine Kirche war. Die besten Seiten des deutschen Charakters, die volle, durch die gewaltigste Erschütterung nicht erschütterte Gläubigkeit des Volks traten in den Liedern zu Tage. Aus der großen Zahl der Dichter vermögen wir nur eine Gruppe besonders hervorragender herauszuheben, deren Lieder in gewissem Sinne nächst denen Luthers maßgebend und vorbildlich für den allgemeinen Drang zur kirchlichen Liederdichtung wurden.

Unter Luthers nächsten Freunden und Genossen ragte Justus Jonas als Poet geistlicher Lieder hervor. Geboren zu Nordhausen am 5. Juni 1493, nach seinen Studien in Erfurt 1521 Professor der Theologie zu Wittenberg, Hauptmitarbeiter Luthers, Vorkämpfer der Abendmahlsfeier unter beiderlei Gestalt und der Priesterehe, seit 1541 evangelischer Superintendent zu Halle, 1547 vertrieben, kurze Zeit Prediger in Hildesheim, in Koburg, Professor an der neu gegründeten Universität Jena und zuletzt Pfarrer in Eisfeld, starb Jonas am 9. Oktober 1555 daselbst. Seine nach Psalmen bearbeiteten Lieder („Wo Gott der Herr nicht bei uns hält", „Der Herr erhör' euch in der Noth", „Herr Jesu Christ, dein Erb' wir sind") halfen den Stamm der ältesten evangelischen Gesangbücher bilden. Das Gleiche in erhöhtem Maß gilt von den Dichtungen des Paul Eber (geboren 1511 zu Kitzingen in Franken, gestorben am 10. December 1569 als Stadtpfarrer und Superintendent zu Wittenberg), welcher sich unter den Wittenberger Reformatoren am engsten an Luthers großen Mitarbeiter Philipp Melanchthon angeschlossen hatte, und dessen Lieder: „Herr Gott, dich loben alle wir", „Wenn wir in höchsten Nöthen sein", „Helft mir Gottes Güte preisen", „In Jesu Wunden schlaf' ich ein" durch ihre Innigkeit und innere Freudigkeit von besonderer Wirkung waren.

Unter den Wittenbergern waren ferner Veit Dietrich (längere Zeit Luthers Famulus), Johannes Matthesius, der nach langem Aufenthalt in Wittenberg 1565 als Pfarrer in Joachimsthal starb, Johann Walter, der Musiker, als Dichter kirchlicher Gesänge thätig. Eine andere Gruppe von evangelischen Poeten bildete sich in Nürnberg, wo neben Hans Sachs den

Rathssyndikus Lazarus Spengler sehr früh als ein Hauptvorkämpfer und geistiger Genosse der Reformation hervortrat. Geboren am 13. März 1479 zu Nürnberg, gestorben daselbst am 7. December 1534, ein Jahrzehnt nach Einführung der Reformation in der wichtigsten Reichsstadt, schrieb er mehrere Flugschriften im Interesse der neuen Lehre und versuchte sich auch als Liederdichter. Poetisch bedeutender und ausgiebiger war Sebaldus Heyd, gleichfalls geborner Nürnberger (um 1498 geboren), welcher als Kantor der Spitaler Schule und Rektor zu St. Sebald einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung des nürnbergischen Schulwesens gewann. Unter seinen Liedern wurden die Gesänge: „Wer in dem Schirm des Höchsten ist", „Ich glaub' an den allmechting Gott", „Gott unser Stärk' und Zuversicht" Gemeingut der protestantisch Gesinnten.

Die Straßburger evangelischen Liederdichter neigten größtentheils zu Zwingli und seinen Lehren, was zunächst keineswegs verhinderte, daß ihre schönsten Gedichte auch in die in Nord- und Mitteldeutschland veranstalteten Sammlungen übergingen. Mit Wolfgang Capito, dem Haupte der Straßburger evangelischen Theologen, traten Wolfgang Dachstein, Matthäus Greitter und Heinrich Vogtherr als geistliche Poeten auf. Dachstein war Mönch und als solcher Organist am Münster gewesen, verließ 1524 sein Kloster und wurde evangelischer Organist an der Thomaskirche, als welcher er um 1530 starb. Die Psalmlieder: „Der Thörigt spricht, es ist kein Gott" und „An Wasserflüssen Babylon" erhielten seinen Namen. Von bedeutenderer und sehr selbständiger poetischer Anlage war Dachsteins Freund Matthäus Greitter, der gleichfalls um 1524 aus dem Kloster austrat, ein geistliches Amt erst an der Martins-, dann an der Stephanskirche bekleidete und 1552 starb. Seine Lieder, unter ihnen: „Ach Gott, wie lang vergissest mein", „Es sein doch selig alle die", scheinen große Verbreitung gehabt zu haben. Heinrich Vogtherr, 1490 geboren, zuerst Maler (als welcher er um 1524 in Wimpfen lebte), dann Buchdrucker zu Straßburg (nach 1540 gestorben), ragt aus der Reihe der Laien, welche an der evangelischen Liederdichtung theilnahmen, durch mehrere geistliche Trostlieder, namentlich durch das Lied „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir", bemerkenswerth hervor.

Aus den Kreisen der süddeutschen Humanisten war Paulus Speratus (Paul Spretter) aus Rottweil hervorgegangen.

Am 13. December 1484 geboren, auf der Universität zu Paris und auf italienischen Universitäten humanistisch geschult, war er beim Beginn der Reformation Prediger zu Dinkelsbühl und unmittelbar darauf Domprediger zu Würzburg, predigte, nachdem er noch vor den Wittenbergern eine Ehe geschlossen, seit 1522 in Wien, in Ofen und im mährischen Iglau das neue Evangelium, wurde im Sommer 1523 auf Veranlassung des Bischofs von Olmütz ins Gefängnis geworfen, dann auf Verwendung der Königin von Ungarn befreit. 1524 ging er nach Wittenberg, trat in vertrauten Verkehr mit Luther und veranlaßte die frühesten Verbindungen der Wittenberger Reformatoren mit den Mährischen Brüdern, den Nachfolgern der Hussiten. Auf Luthers Empfehlung ward er von dem neuen Herzog von Preußen, bisherigen Hochmeister Albrecht von Brandenburg, nach Königsberg berufen, wirkte hier als herzoglicher Hofprediger für die Ausbreitung und Befestigung der Reformation in Preußen und setzte diese Arbeit als evangelischer Bischof von Pomesanien seit 1529 bis zu seinem am 12. August 1551 zu Marienwerder erfolgten Tod mit eifervoller Hingabe fort. Speratus' Dichtertalent hat sich auch in weltlichen Gedichten in den künstlichen Weisen der Meistersinger bewährt; als sein Hauptverdienst betrachteten die Zeitgenossen jedoch nur seine geistlichen Lieder, namentlich jene Jugenddichtungen: „Es ist das Heil uns kommen her", „In Gott gelaub ich, das er hat" und „Hilf Gott, wie ist der Menschen Not", mit denen er am ältesten evangelischen Gesangbuch (Wittenberg 1524) theilgenommen hatte. Während seiner Wirksamkeit in Preußen fuhr Speratus fort, durch Lieder in oberdeutscher Sprache zugleich seine Gemeinde zu erbauen und für die Verbreitung des Neuhochdeutschen unter dem niederdeutsch redenden Volk zu wirken. In dem „Lied mit klagendem Hertzen zu einer getrewen Warnung gesungen dem Kaiser und Fürsten" (Königsberg nach 1530) ruft er im Meistersingerton das ganze Reich gegen die Praktiken und Listen der Päpstlichen auf, in ahnender Voraussicht, daß der Streit um das Evangelium die deutsche Nation in verhängnisvoller Weise spalten werde.

Unter den im Norden Deutschlands wirkenden Reformatoren zeichnete sich ferner Nikolaus Decius (Nikolaus von Hof) als Dichter evangelischer Lieder aus. Geboren zu Hof, um 1520 Prediger zu Braunschweig, ward er 1523 nach Stettin berufen,



wo er am 21. März 1541 als Prediger an der St. Nikolauskirche starb. Obschon Oberdeutscher, brauchte Decius in seinen Liedern die niederdeutsche Sprache, seine besten Dichtungen, die Prachthymne „Allein Gott in der Höhe sei Ehr" und das verdeutschte Agnus Dei „O Lamm Gottes unschuldig", gingen mit der Alleinherrschaft des Hochdeutschen in hochdeutscher Fassung in die evangelischen Gesangbücher über. Neben Decius hielten in den ersten Jahrzehnten der Reformation zahlreiche geistliche Liederdichter an den niederdeutschen Mundarten fest, der berühmteste und wirkungsreichste unter ihnen Andreas Knöpken (Cnophius), der Reformator von Riga, welcher, aus Küstrin gebürtig, seit 1522 an der Petrikirche zu Riga das Evangelium verkündete und bis 1539 wirksam blieb und eine ziemliche Anzahl niederdeutscher Kirchenlieder verfaßte, von denen mehrere: „Ach Gott, mein einiger Trost und Heil", „Was kann uns kommen an für Noth", „Preis meine Seele deinen Herrn", alsbald ins Hochdeutsche übertragen wurden. Der fruchtbarste niederdeutsche Liederdichter hingegen war Johannes Freder aus Köslin in Pommern. Geboren am 29. August 1510, studirte er von 1524 bis 1536 zu Wittenberg, wo er zu Luthers Tischgenossen zählte, war von 1537—1547 Pastor der Domkirche zu Hamburg, von 1547—1549 Superintendent zu Stralsund. Dort wegen seiner Predigten gegen das Interim entlassen, zum Professor der Theologie in Greifswald und Superintendenten von Rügen ernannt, aber auch hier seines Amtes entsetzt, zuletzt Hauptpastor in Wismar, wo er am 25. Juni 1562 starb, gerieth Freder schon tief in die trostlosen Kämpfe hinein, welche die zweite Hälfte des Reformationsjahrhunderts entstellten. Von seinen niederdeutschen Kirchenliedern fanden die vortrefflichsten, die „Deutsche Litanei" (Gott Vater in dem Himmelreich), „Ach Herr mit deiner Hülf' erschein" und „Meine Seele soll aus Herzensgrund", rasch auch in den hochdeutschen Gesangbüchern Aufnahme.

Eine eigenthümliche Bedeutung unter den lutherisch gesinnten geistlichen Poeten erlangte der Deutschböhme Nikolaus Hermann, welcher mit Matthesius (s. oben) zusammen in Joachimsthal wirkte. Von 1518 Kantor an der lateinischen Schule und Organist an der Kirche daselbst, zuletzt in den Ruhestand versetzt, aber unter derselben Gemeinde fortlebend und am 5. Mai 1561 gestorben, repräsentirt Hermann, im Gegensatz zu dem stürmischen, wechselvollen Leben der meisten Poeten des Reformationszeit-

alters, die schlichte Stille und ruhige Andacht, wie sie unter den benachbarten Mährischen Brüdern daheim und üblich war. Mit seinen Liederdichtungen, die der tüchtige böhmische Musiker selbst mit den Weisen versehen konnte, wollte Hermann zunächst weniger der kirchlichen als der Hausandacht und der frommen Stimmung im Tagesleben zu Hülfe kommen. Die schlichte, frische Innigkeit derselben, ihre außerordentliche Zahl und Mannigfaltigkeit (man hat von Hermann über 170 Lieder, darunter Kinderlieder, Bergreihen, Reiselieder, Brautlieder), ihr Anschluß an die populärsten wie an die künstlichsten Formen, verschafften den beiden von Hermann selbst veranstalteten Sammlungen: „Die Sonntags-Evangelia über das ganze Jahr" (erster Druck mit einer Vorrede von Paul Eber, Wittenberg 1560) und die „Historien" (Die Historien von der Sindtflut, Joseph, Mose, Helia, Elisa und der Susanne, sammt etlichen Historien aus den Evangelisten, auch etliche Psalmen und geistliche Lieder, Wittenberg 1562) außerordentliche Verbreitung und ungewöhnliche Wirkung. Charakteristisch in diesen Liedern ist der Wechsel eines echten, naiven Volkstons mit gemachter Reimspielerei (durch welche er sich den Meistersingern anschließt), so daß sich eben nur die Lieder im erstern Ton frisch und lebendig erhielten.

Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fand das evangelische Kirchenlied seine talentreichen und zu allgemeiner Geltung gelangenden Dichter, die sich nur darin von den geistlichen Poeten der ersten Reformationsperiode unterscheiden, daß in ihnen die fanatische theologische Polemik und der Dogmenstreit, welche die protestantische Welt zerrissen und beunruhigten, gelegentlich nachklingen. Die tiefe Besorgnis, dem reinen Glauben entfremdet zu werden, die sonst gegen die Anhänger der alten Kirche gerichtet gewesen war, richtete sich nun, je nach der verschiedenen Grundanschauung der Dichter, gegen Calvinisten, gegen Philippisten oder umgekehrt gegen die Flacianer. Doch schlossen sich im großen und ganzen die evangelischen Liederdichter auch dieses Zeitraums nach ihrer Empfindung und dem poetischen Ausdruck dieser Empfindung ihren eben charakterisirten Vorgängern so weit an, daß sie nicht getrennt von diesen dargestellt werden dürfen. Der beste Gehalt der kirchlichen Bewegung blieb in ihnen noch lebendig. Nächst Johann Fischart und Bartholomäus Ringwalt, deren Lieder bei der Darstellung ihrer poetisch-

literarischen Gesammtthätigkeit in Betracht kommen, sind hier wiederum eine Gruppe von Dichtern zu nennen, deren Namen nur durch ihre kirchlichen Gesänge, durch diese aber unvergänglich der Geschichte der deutschen Dichtung angehören. Der Dichter desjenigen Liedes, welches in diesem Zeitraum beinahe an die Stelle des Luther'schen „Eine feste Burg ist unser Gott" trat, des Streitgesanges „Erhalt uns Herr bei deinem Wort", Cyriacus Spangenberg, war als der Sohn des gleichfalls als evangelischer Liederdichter bekannten Pfarrers Johann Spangenberg am 14. Juni 1528 zu Nordhausen geboren. Er studirte zu Wittenberg, ward 1546 Rektor der Stadtschule zu Eisleben, 1550 Prediger daselbst, dann Schloßprediger zu Mansfeld und Dekan der Grafschaft Mansfeld, ging 1566 auf Einladung Wilhelms von Oranien nach den Niederlanden, um den lutherischen Gottesdienst zu Antwerpen zu ordnen, ward dann in die theologischen Kämpfe seiner Tage verwickelt, als standhafter Anhänger des Flacius aus Amt und Land vertrieben, lebte abwechselnd in Straßburg, in Vach und Schlitzsee in Hessen, zuletzt wieder in Straßburg, wo er am 18. Februar 1604 starb. Unter seinen als fliegende Blätter im Eislebener Gesangbuch (von 1568) und in „Der ganze Psalter Davids" (Straßburg 1582) veröffentlichten ziemlich zahlreichen Liedern fanden außer dem eben erwähnten Kampf- und Streitlied vor allen die Lieder „Nach dir, o Herr, verlanget mich" und „Kommt her, ihr hochbetrübten Leut" Anklang und weitere Verbreitung.

Ein Landsmann Spangenbergs war Ludwig Helmbold aus der freien Reichsstadt Mülhausen. Geboren am 13. Januar 1532, studirte er in Leipzig und Erfurt (wo er der Lieblingsschüler des Humanistenpoeten Eobanus Hesse war), ging 1550 als Lehrer an die Schule zu Unserer lieben Frauen in seiner Vaterstadt, habilitirte sich 1554 an der Erfurter Universität und ward Konrektor am dortigen Rathsgymnasium, hielt in Erfurt auch aus, als sich 1563 infolge der großen Pest fast die gesammte Universität auflöste, mußte aber 1570 den Anfeindungen der katholischen Partei, die an seinem energischen Protestantismus Anstoß nahm, weichen und zog sich nach seiner Vaterstadt zurück, wo er zuerst Diakonus an der Liebfrauenkirche, 1586 aber Oberpfarrer und Superintendent an der St. Blasiuskirche ward. Er erlag einer der großen gegen den Ausgang des Jahrhunderts wüthenden Seuchen am 8. April 1598. Helmbold war

unter den geistlichen Lyrikern seiner Zeit wohl der unermüdlichste, nicht weniger als sechs Sammlungen eigener evangelischen Lieder gab er bei seinen Lebzeiten heraus, mehrere andere erschienen noch nach seinem Tod. Die wichtigsten darunter waren: „Geistliche Lieder, den gottseligen Christen zugericht" (Mülhausen 1575), „Neue christliche Lieder auf die jetzige betrübte Zeit zu christlicher Warnung und Vermahnung" (Erfurt 1595) und die beiden Liederbüchlein „Vom heiligen Ehestand" (Mülhausen 1583 und 1596) sowie die nachgelassenen „Geistlichen Lieder" (Erfurt 1615). Aus der großen Masse, die keineswegs alle durch Beherrschung der Form und Sprache ausgezeichnet waren, ja vielfach zu der überhand nehmenden Trivialität neigten, erhoben sich die Gesänge: „Von Gott will ich nicht lassen", „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", „Herr Jesus Christ, du bist allein", „Der hohe Himmel jauchzen soll", „Kein größer Lieb' auf Erden" zum bleibenden Eigenthum der evangelischen Gemeinden. In zahlreichen anderen, im 16. Jahrhundert viel gesungenen Liedern (z. B. in „Herr Gott regier' mich durch dein Wort und Beistand", „Was ist der Papst, was ist der Türck?" im „Straflied wider die falschen Lutherischen und Maulchristen") brachte Helmbold dem schlimmen Geist seiner Zeit seine Opfer. — Nicht geborner Thüringer, aber hauptsächlich in Thüringen wirksam, war Kaspar Melissander oder Bienemann, am 3. Januar 1540 zu Nürnberg geboren, der Theologie zu Jena und Tübingen studirte, eine Gesandtschaft Kaiser Maximilians II. als Dolmetscher der griechischen Sprache nach dem Orient begleitete und 1571 Hofprediger in Wismar wurde. Durch Kurfürst August von Sachsen als „Flacianer" seines Amtes entsetzt, fand er Zuflucht in Altenburg, wo er am 12. September 1591 als Superintendent starb. Melissanders Lieder, zuerst in seinem „Betbüchlein" (Leipzig 1582) mitgetheilt, wurden Lieblingsdichtungen der einzelnen Glieder der fürstlichen Familien, mit denen er in Verkehr stand. „Herr leite mich nach deinem Wort", „Ach Jesu Christ, mein Herr und Gott", „Du treuer Gott und Vater mein" werden ausdrücklich als solche Lieblingslieder und ihre Anfänge als „Symbole durchlauchtiger Personen" unter den Zeitgenossen bezeichnet. — In den kirchlichen Parteikämpfen der Zeit noch schlimmer umhergeworfen als der Superintendent von Altenburg, ward Nikolaus Selneccer. Am 6. December 1530 zu Hersbruck im Gebiet der Reichsstadt

Nürnberg geboren, studirte er zu Wittenberg noch unter Melanchthon, ward 1557 zweiter Hofprediger zu Dresden, mußte hier, weil er sich das Mißfallen Kurfürst Augusts zugezogen hatte, den Abschied nehmen, siedelte nach Jena über, wo er sich, von den wüthendsten Flacianern als „Philippist" und „Seelenhenker" verunglimpft, nicht halten konnte, ward 1568 Prediger und Professor zu Leipzig, ging 1570 nach Wolfenbüttel, half von dort aus den Sturz der Kryptocalvinisten in Sachsen befördern, sah sich 1574 wieder als Professor und Superintendent der Theologie nach Leipzig zurückgerufen, hatte entscheidenden Antheil an der „Konkordienformel", die alles, nur nicht Eintracht brachte, ward 1588 unter dem Kanzler Crell abermals seiner Aemter entsetzt, flüchtete nach Magdeburg und in ein Predigtamt zu Hildesheim, um nach dem neuen Sturz der calvinistisch Gesinnten 1592 noch einmal triumphirend nach Leipzig zurückzukehren, wo er am 24. Mai desselben Jahrs starb. Als geistlicher Liederdichter sehr fruchtbar, veröffentlicht er seine Lieder in verschiedenen Sammlungen: „Der ganze Psalter Davids" (Leipzig 1571) und „Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge" (ebendaselbst 1587), einzelne auch in seinen Erläuterungsschriften über die Passion und die Propheten. Die innig-volksthümlichen Lieder: „Laß mich dein sein und bleiben", „Herr Gott mein Hort, mein Heil, mein Trost", „Allein nach dir, Herr Jesus Christ, verlanget mich" und das allverbreitete „Aus tiefer Noth ruf' ich zu Dir", gewähren einen lichtern, versöhnlichern Eindruck der Persönlichkeit und innern Empfindung Selneccers, als man ihn nach seiner Mitwirkung in den verzweifelten und gehässigen Kämpfen seiner Zeit erwarten sollte. Auch einige seiner geistlichen Kinderlieder zeichnen sich durch einen wirklich lyrischen Hauch und Schmelz aus. Natürlich fehlt es daneben nicht an zahlreichen Kampfliedern „wider die Rottengeister und falschen Lehrer", von denen einzelne, wie „Erhalt' uns Herr bei deiner Ehr'", „Weil wenig Treu' auf Erden ist", „Herr Jesu hilf, denn es ist Zeit", sich weit über ihre Anlässe hinaus erhielten.

Auch derjenige Poet, mit dessen wenigen, aber ergreifend schönen Liedern die evangelische Lyrik des 16. Jahrhunderts ausklingt, Philipp Nicolai, erscheint während seines ganzen Lebens in den Krieg zwischen den lutherischen und calvinistischen Lehrmeinungen hineingezogen. Geboren am 10. August 1556 zu Mengeringhausen in Waldeck, studirte er zu Erfurt und Witten-

berg Theologie, ward aus seinem Predigtamt zu Herdicke durch den Einbruch der Spanier in Kleve und Mark verscheucht, war seit 1586 Pfarrer zu Niederwildungen, seit 1588 Stadtpfarrer zu Altwildungen in der Grafschaft Waldeck, 1596 Superintendent zu Unna in Westfalen, hatte hier eine Pest zu bestehen und mußte 1598 vor einem neuen Einfall der Spanier nach Wildungen flüchten, erhielt schließlich einen Ruf als Hauptpastor zu St. Katharinen nach Hamburg, wo er sich nach wie vor „in einem Sund von Schriftarbeiten wider Jesuiten und Calvinisten umtrieb" und am 26. Oktober 1608 starb. Von seinen zahlreichen Schriften haben nur die Lieder, die seinem „Freudenspiegel des ewigen Lebens" (Frankfurt a. M. 1599) entnommen wurden, seinen Namen erhalten. „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „So scheid' ich aus der Welt dahin" gehören zu den kostbarsten Kleinodien der kirchlichen Lyrik. Sie bleiben, wie viele der vorgenannten, denkwürdige Zeugnisse dafür, daß die unselige Befangenheit, welche die Männer des 16. Jahrhunderts in allen abweichenden Glaubensmeinungen Ruchlosigkeit und Seelenmord erblicken ließ, welche sie zur gegenseitigen unbarmherzigen Verfolgung und Vernichtung trieb, die innige religiöse Empfindung und die herzvolle Theilnahme an menschlicher Freude und menschlichem Leid schwer beeinträchtigt, aber wahrlich nicht aufgehoben hatte.

———

Achtundvierzigstes Kapitel.

Die deutsche Literatur unter den ersten Einwirkungen der Reformation.

1. Evangelische Tendenzdichtung.

Während das evangelische Kirchenlied die idealen Grundstimmungen der Verkünder und Verfechter des reinen Evangeliums, Zuversicht, Gottvertrauen und Ergebung in die göttliche Schickung, aussprach und die Massen zu diesen Stimmungen emporhob, während selbst die Kampflust, die aus zahlreichen dieser Lieder hervorleuchtet, durch die Innerlichkeit der frommen Gesinnung und den Schwung todesmuthiger Entschlossenheit verklärt erscheint, blieb natürlich auch die andere Seite der reformatorischen Bewegung, die gewaltsame, angreifende und umstürzende, nicht ohne Vertretung in der poetischen Literatur. Ging der ungeheure Erfolg Luthers und Zwingli's zu einem guten Theil aus der Erbitterung der Deutschen über die römischen Ausbeutungen und die Mißwirtschaft des Klerus hervor, so war es naturgemäß, daß die polemische Seite der neuen Ueberzeugung zunächst in hunderten von Schriften, in Satiren, Ansprachen, Spielen, Spruchgedichten und Gleichnissen aller Art hervorbrach. Namentlich in den ersten beiden Jahrzehnten der Reformation, bis der Sieg der Sache in großen Gebieten entschieden, anderseits aber auch der voll und wild dahinbrausende Strom einigermaßen eingedämmt war, trat die polemische Poesie breit in den Vordergrund der Literatur. Zumeist schloß sich dieselbe in Ton und realistischer Deutlichkeit, aber auch in der unkünstlerischen Plumpheit vieler Bilder und einer übergroßen Lässigkeit der Formen der didaktisch-populären Poesie des vorangegangenen Zeitraums unmittelbar an, gleich dieser war sie von weitreichender, schwer zu berechnender Wirksamkeit. Auch that es dieser Wirksamkeit

keinen Abbruch, daß ein großer Theil der hierher gehörigen Poesien ohne Namen der Autoren auf fliegenden Blättern und einzelnen Druckbogen in die Massen hinausgeschleudert ward, so daß aus dem Gedränge der damaligen Tendenzdichtung nur wenige klar erkennbare Gestalten auftauchen, ja daß anfänglich bei der Gleichartigkeit der antipäpstlichen, antiklerikalen Stimmung selbst die einzelnen Richtungen dieser Poesie erst allmählich unterscheidbar werden.

Als die interessanteste Gestalt unter den ersten Anhängern der Reformation, die ihrer Gesinnung poetisch-polemischen Ausdruck gaben, erscheint uns der Berner Maler, Dichter und Staatsmann Niklaus Manuel, welcher noch in jener kurzen Periode dichtete, in der die reformatorische Gesinnung und Stimmung als eine einheitliche und völlig siegesgewisse erschien. Niklaus Manuel, um 1484 zu Bern geboren, erlernte die Malerkunst, die er seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts selbständig ausübte, „er malte al fresco, auf Holz, Leinwand, zeichnete Kartons zu Glasgemälden, schnitt in Holz, ja er war sogar als bedeutender Architekt thätig, dem z. B. der Bau des Netzgewölbes im Chor des Berner Münsters übertragen wurde. Zumal muß sein großer Todtentanz im Predigerkloster ihn von ungefähr 1515 an eine Reihe von Jahren beschäftigt haben. 1518 schmückte er sein Wohnhaus, das auf dem Münsterplatz hinter dem Mosisbrunnen lag, mit Fresken aus, die in einer Kopie erhalten sind". (Bechtold, Manuels Leben in „Niklaus Manuel", Frauenfeld 1878, S. 22.) Um 1521 begann Manuel ernsthaft an den reformatorischen Bestrebungen theilzunehmen und sich als Poet zu bethätigen; mit großer Kühnheit entwarf er die am 20. Februar und 5. März 1522 zu Bern aufgeführten Fastnachtsspiele: „Vom Papst und seiner Priesterschaft" (erster Druck, Bern 1524; neueste Ausgabe dieser wie aller übrigen Dichtungen Manuels in der „Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz und ihres Grenzgebiets". Herausgegeben von Bechtold und Vetter. 2. Band: Niklaus Manuel) und „Von des Papstes und Christi Gegensatz", welche ohne jeden Rückhalt die antipäpstliche Gesinnung ihres Verfassers aussprachen und der längst gehegten Bitterkeit gegen das Treiben der Pfaffen und Mönche in charakteristischer Sprache und, was das erstere Spiel anlangt, sogar mit Ansätzen zu einem reichern dramatischen Leben, namentlich in den wachsenden Klagen der geist-



lichen Personen und in der überraschenden Einflechtung des großen Zeitereignisses der Eroberung von Rhodus, die in einer besondern Botschaft dem Papst gemeldet wird, der sich seinerseits zu unmittelbar bedrängt erklärt, um dem fernen Rhodus Hülfe leisten zu können, sowie in der Scene, wo Petrus und Paulus gegenüber dem Papst auftreten. Während die erregenden Spiele zu Bern in Scene gingen, hatte ihr Dichter als Feldschreiber der Berner „Reisläufer" fungirt, die mit anderen Schweizern über den Simplon König Franz von Frankreich zu Hülfe zogen, Novara stürmten und schließlich in der Schlacht von Bicoca entscheidend geschlagen wurden. Nach der Heimkehr dichtete Manuel sein keck-trotziges Lied auf die Bicocaschlacht, ward 1523 Landvogt von Erlach und gehörte von nun an zu den Häuptern und Vorkämpfern der reformatorischen Partei. Er fuhr in den folgenden Jahren fort, poetisch für seine Gesinnung zu wirken, 1525 dichtete er das überderbe Fastnachtsspiel „Der Ablaßkrämer", 1526 das höchst charakteristische, gegen die weiblichen Klostergelübde gerichtete „Barbali" (Ein gesprech vonn einer muter mit ir tochter, sy in ein klostd' zubringe; erster Druck, Zürich 1526), weniger ein Spiel als ein dialogisirtes Gedicht. Im gleichen Jahr folgte die Satire „Ecks und Fabers Badenfahrt". Während der Jahre 1527 und 1528 gelangte die Reformation in Bern zum völligen Sieg, so zum Sieg, daß dem Künstler Manuel bei dem Vandalismus des Kirchenreinigens und Bilderstürmens bedenklich zu Muth ward und er eine poetische „Klagrede der armen Götzen" schrieb, in denen er die Heiligenbilder den Eiferern zu Gemüth führen ließ, daß die Kunstwerke die Sünden und Laster der Pfaffheit wahrlich nicht verschuldet hätten. Seit 1528 trat Manuel in den Kleinen Rath der Republik Bern ein und vertrat seinen Staat auf einer ganzen Reihe von eidgenössischen Tagsatzungen und Vermittelungskonferenzen, gehörte zu denen, welche trotz ihrer Begeisterung für die Sache der Reformation den Zusammenhalt der Eidgenossenschaft zu wahren suchten, half daher den Kappeler Frieden von 1529 fördern und dem unduldsamen Ungestüm Zwingli's und der Züricher Schranken setzen. Die Fülle amtlicher Geschäfte in stürmisch bewegter Zeit beeinträchtigte Manuels künstlerische Thätigkeit, doch dichtete er 1529 sein letztes größeres Spiel: „Elsli Tragdenknaben" (erster Druck, Basel 1530), zahlreich nachgedruckt und nachgeahmt, welches

mit energischem, stellenweise grobem Realismus einen Ehehandel vor Gericht und ein charakteristisches Stück Volksleben darstellt und die dichterische Begabung Manuels auch außerhalb der Tendenzpoesie erweist. Leider war dem Dichter keine weitere Entwickelung gegönnt: ein früher Tod entraffte ihn zwei Tage nach seiner Neubestätigung im Venneramt am 20. April 1530.

Auch im eigentlichen Deutschland fehlte es nicht an den poetischen Talenten von vorwiegend satirischer und polemischer Richtung. Aus der Masse dieser Art literarischer Fürsprecher der Reformation ragt Erasmus Alberus hervor, welcher in bewegter Existenz seine getreue Anhänglichkeit an Luther und seine Lust, die Andersdenkenden in populärer Polemik zu bekämpfen, keinen Augenblick verleugnete. Geboren zu Anfang des Jahrhunderts und jedenfalls in Westdeutschland (entweder in der Wetterau oder in Sprendlingen bei Frankfurt am Main), besuchte er die Schulen zu Nidda und Mainz und studirte nach 1520 in Wittenberg Theologie. Er begann schon als Wittenberger Student mit den gegen Hieronymus Emser gerichteten Gedichten: „Eine Warnung an den Bock Emser" und dem „Lied von dem Bock von Leipzig" (Ein hüpsch liedlin von dem Bock von Leyptzig) seine poetisch-polemische Thätigkeit. 1525 ward Alberus Schulmeister zu Ursel, 1527 Prediger zu Heldbergen, dann zu Götzenhahn und Sprendlingen, meist der erste evangelische Prediger in kleinen Gebieten, in denen es galt, die Reformation einzuführen. Eine Berufung als Hofprediger nach Berlin endete mit seiner baldigen Entlassung, da Kurfürst Joachim II. gefügigere Diener wünschte, als unser Poet war. Von 1541—1545 sehen wir ihn wieder im westlichen Deutschland als Prediger zu Stade bei Friedberg; während dieser Zeit ward er in Wittenberg zum Doktor der Theologie ernannt. Kurze Zeit war er als Reformator in Rotenburg an der Tauber und in Babenhausen thätig, 1548 ging er nach Magdeburg. Die Interimsstreitigkeiten vertrieben ihn dann wieder, er fand Zuflucht in Hamburg und trat von hier aus sein letztes Amt als herzoglich mecklenburgischer Superintendent zu Neubrandenburg an, wo er am 5. Mai 1553 starb. Während dieses unruhig bewegten Daseins entfaltete Alberus eine große literarische Thätigkeit, nach der Sitte der Zeit bald in lateinischen, bald in deutschen Schriften. Seine Hauptwirkung aber verdankte er polemisch-satirischen Dichtungen. Zwar gehörte



er mit einer Reihe von Liedern (unter denen „Ihr lieben Christen freut euch nun", „Christe, du bist der helle Tag" hervorzuheben sind) den evangelischen Liederdichtern der zuvor geschilderten Gruppe an. Aber seine eigenste Natur trieb ihn auch hier zur Polemik; in den Formen des Kirchenliebs tritt er der alten Kirche gegenüber, singt: „Der Barfüßermönche zehn Gebot" und „Ein neu Tedeum von Papst Paulo III.", oder geiselt im Liede „Von Grickel-Interim" (Fritz Staffel will gut bäbstisch sein) die mattherzigen Protestanten, welche nach der Mühlberger Schlacht die Gnade Karls V. suchten. — Die weiteste Verbreitung gewann seine prosaische Satire „Der Barfüßer Eulenspiegel und Alkoran" (Der Barfuser Münche Eulenspiegel und Alcoran. Mit einer Vorrede Luthers. Erster Druck, Wittenberg 1542), die mit grimmigem Hohn die angebliche Aehnlichkeit des heiligen Franciscus mit Christus bespricht und die abenteuerlichsten Wunder in spöttischer Weise darstellt und glossirt. Harmloser und jedenfalls poetischer waren die Fabeln des Erasmus Alberus, die er unter dem Titel „Buch von der Tugend und Weisheit" (erster Druck, Hagenau 1534; vollständige Ausgabe, Frankfurt am Main 1550) herausgab. Die Aesopischen Fabeln mußten freilich in seiner Gestaltung gleichfalls eine polemische Spitze annehmen; in der Fabel vom „Löwen, Bären, Wolf und Fuchs" wendet sich der ganze Zorn des Dichters gegen die Klugen, die im großen Kampfe der Zeit keine Partei ergreifen wollen. Dem größern Theil seiner übrigen Fabeln gibt Alberus eine Wendung gegen Papstthum und Mönchthum und entwickelt regelmäßig eine erhöhte Lebendigkeit, selbst eine gewandtere Sprachbeherrschung, wenn er sich so auf seinem eigensten Gebiet befindet. — Erasmus Alberus kann für den Repräsentanten einer allgemeinen Stimmung gelten und seine poetische Thätigkeit als eine typische für die erste Hälfte des Reformationsjahrhunderts. Satiriker seines Schlags verdeutlichen uns, wie rasch Luther auch die kampflustigsten Naturen in die Schranken zu bannen verstand, die er selbst für die von ihm entfesselte Bewegung aufrichtete. — Für die Stärke der über ihn hinausgehenden Bewegung, der radikalen Richtungen innerhalb der ersten Jahrzehnte, haben wir entscheidende historische und literarische, aber verhältnismäßig wenige poetische Zeugnisse. Diese Richtungen waren theils zu kurzlebig, theils zu puritanisch feindlich vom Lebensgehalt und den Formen der

Dichtung abgewandt, um poetisch namhafte Werke hervorzubringen, sie gehören jedoch auch in ihren wenigen Zeugnissen zum Gesammtbild der Epoche.

---

2. Die radikalen Richtungen.

Während der ersten Jahre nach Luthers Auftreten blickten jene patriotischen Kreise und Geister, welche eine tiefgreifende Reform und Umgestaltung auch des des Deutschen Reichs, eine Erneuerung des Volksdaseins von Grund aus erstrebten, mit Spannung auf Wittenberg. Seit den reichsständischen Verhandlungen zu Augsburg im Jahr 1518 trat der vorher unerfahrene Luther den politischen Verhältnissen und Kämpfen näher; um die Zeit, als man sich zu Rom gegen ihn entschied und er an Spalatin schrieb: „Sie sind zu Rom alle toll, thöricht, wüthend, unsinnig, Narren, Stock, Stein, Hölle und Teufel worden", bekannten sich Franz von Sickingen und Ulrich von Hutten, die Führer der großen Umsturz- und Neugestaltungspläne im deutschen Adel, als entschiedene Anhänger des Reformators. Als derselbe vor dem Wormser Reichstag stand, hätte eine offene Verletzung des ihm zugesicherten freien Geleits die Massen seiner stürmischen Anhänger unter die Waffen gerufen — noch mehrere Jahre nachher lag es nur in Luthers Hand, ob die große Bewegung auch äußerlich einen revolutionären Charakter gewinnen sollte. Sobald sich Luther entschieden hatte, allen Bewegungen, die über die ursprüngliche geistliche hinaus wollten, entgegenzutreten, zählte er bittere Gegner in den Reihen seiner bisherigen Anhänger, hatte er mit dem ganzen Haß von Enttäuschten und tief Verletzten zu kämpfen, die tausend Anklagen gegen ihn schleuderten.

Der poetische Hauptrepräsentant des revolutionären Dranges und der geträumten politischen Erhebung ward ein Schriftsteller, der erst in seiner letzten Zeit aus den Reihen der lateinischen Poeten unter die deutschen Dichter trat und sein vielbewegtes, drangvolles Leben fast unmittelbar nach dem Scheitern der gewaltsamen Erhebungen schloß. Ulrich von Hutten, aus fränkischem Rittergeschlecht, am 21. April 1488 auf Schloß Steckelberg geboren, zum geistlichen Stand bestimmt und darum in der benach-

barten Abtei Fulda erzogen, frühzeitig aber dieser wie der verhaßten Bestimmung entflohen, hatte sich in einem wildbewegten, verworrenen Leben unter den deutschen Humanisten seiner Zeit zu Ehren und Ansehen emporgearbeitet. In frühestem Jünglingsalter war er mittellos, oft dem Untergang nahe, von Universität zu Universität gezogen, hatte unter den kaiserlichen Fahnen in Italien gefochten und sich mit Schwert und Feder ausgezeichnet. Seine Geistesschärfe und ein zu wild hervorbrechender heißblütiger Ungestüm unterschieden ihn früh von der Masse der rhetorischen Poeten, denen er sich in seinen lateinischen Gedichten anschloß. Nach mannigfachen Schicksalswechseln und leidenschaftlicher Theilnahme an den literarischen Kämpfen gegen die Scholastiker, namentlich in dem Reuchlin'schen Streithandel, fand Hutten am Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz und Magdeburg, einen Beschützer und Gönner, der ihm gern ein sorgloses Genußdasein bereitet hätte, wäre der poetische Ritter nur eben der Mann gewesen, in einem solchen auszudauern. Seit Luther kühner und gewaltiger auftrat, begann Hutten große Hoffnungen auf den anfänglich gering geschätzten Mönch zu setzen, trat demnächst in enge Verbindung mit Franz von Sickingen, den er in seinen Plänen einer gewaltsamen Reichsreform zunächst durch Umsturz der geistlichen Fürstenthümer bestärkte, und ward im Jahre 1522 so tief in Sickingens Geschick verstrickt, daß er nach dessen gescheitertem Feldzug gegen Trier im Herbst Deutschland verlassen und eine Zuflucht in der Schweiz suchen mußte. Von Krankheit, Noth aller Art, bitteren Enttäuschungen und heißer Leidenschaftlichkeit aufgerieben, starb Hutten am 1. September 1523 auf der Insel Ufnau im Züricher See, die sein letztes Asyl geworden war, eins der ersten und bedeutendsten Opfer des großen Kampfes der Zeit. „Hutten ist mit seinen Unternehmungen gescheitert, aber nicht, weil diese an sich unrecht oder verkehrt waren, sondern nur, weil er zugleich und sofort durchführen wollte, was nur eins nach dem andern und in langen Fristen durchzuführen war." (Strauß, „Ulrich von Hutten", 2. Aufl., Leipzig 1871, S. 573.) Die Bedeutung Huttens in der Geschichte des Humanismus überragt weit diejenige, die er als deutscher Dichter in den wenigen Jahren gewinnen konnte, in denen er sich mit genialem Verständnis der veränderten Zeit, zu der verachteten Muttersprache zurückgewendet hatte. Huttens deutsche Gedichte athmen die erregte leidenschaftliche Kampf-

stimmung, die ihren schönsten Ausdruck in dem volksmäßigen Lied „Ich hab's gewagt mit Sinnen" erhielt, und aus seiner „Klage und vermahnung" (Clag und vermanung gegen den übermässigen unchristlichen Gewalt des Babsts zu Rom und der ungeistliche geistlichen, ohne Ort 1521; neueste Ausgabe in „Ulrich von Huttens Schriften" von Eduard Böcking, Leipzig 1859—1862, Band III, S. 473), die aus den deutschen Einleitungs- und Schlußgedichten seiner verdeutschten „Gespräche", aus der „Beklagung der freien Städte" (Beklagunge der Freistette deutscher Nation, 1522; Schriften, Band III, S. 537), einer poetischen Mahnung zum Bündnis der Reichsstädte und der Ritterschaft, zu uns spricht. Hutten kämpft in vielen Stellen dieser deutschen Gedichte mit der Sprache; sie erscheinen zum Theil hart und prosaisch spröd, aber die innere gewaltige Leidenschaft reißt ihn und den Leser schließlich fort und gibt den künstlerisch rauhen Gedichten eine volle und bleibende Wirkung.

Nicht so glücklich wie die ritterliche Revolution, die in Hutten ihren „Poeten und Orator" fand, waren die nachfolgenden, aus der Reformation herauswachsenden gewaltsamen Erhebungen. Die der Bauern vom Jahr 1525 war zu kurz und stürmisch, zu sehr von rohen Greueln und wilder Zerstörungswuth durchdrungen, als daß sie einen Poeten begeistert hätte. Die historischen Volkslieder aus dem Bauernkrieg stammen meist aus dem gegnerischen Lager und suchten entweder das Evangelium vor dem Verdacht zu wahren, daß es Anlaß zu dem Aufstand des gedrückten und erbitterten Landvolks gewesen sei, oder schuldigten von Seiten der alten Kirche her die lutherischen Prädikanten geradezu an, den Brand entfacht zu haben. Unter den Vorkämpfern und Führern der Empörung waren nur wenige, die zuvor als Schriftsteller aufgetreten waren, die meisten fanden ihren Untergang in dem wilden Frühling 1525. Von Thomas Münzer (geboren 1489 zu Stolberg am Harz, hingerichtet am 30. Mai 1525 nach der Schlacht von Frankenhausen) erhielten sich neben einigen Briefen und Prosaschriften („Wider das faule geistliche Fleisch zu Wittenberg") ein paar Lieder, die er nach lateinischen Hymnen verfaßte, und die von einer schwärmerischen Glaubensinbrunst erfüllt sind.

Weit mehr literarische Spuren ließ bei ihrer langen Dauer,

ihrem stillen Fortleben auch nach der Katastrophe von Münster im Jahr 1535 die wiedertäuferische Bewegung zurück, in welcher wir gleichfalls eine radikale, über Luther und seine Reformation hinausstrebende Richtung erkennen. Neben mystischen Schriften und Apologien ihrer eigenthümlichen Glaubensvorstellungen (deren einige sogar im belagerten Münster unter dem Schreckensregiment des Wiedertäuferkönigs Johann von Leiden gedruckt wurden) gelangte das Wiedertäuferthum zu einer geistlichen Dichtung von ziemlichem Umfang und eigenthümlichem Gepräge. Die Lebensanschauungen der Wiedertäufer schlossen eine weltliche Poesie aus; in ihren religiösen Liedern, deren unter anderen Ph. Wackernagel in seinem unschätzbaren Werk „Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts" (Stuttgart und Leipzig 1862—1872, Band III, S. 440—491) eine große Auswahl gesammelt hat, zeigen sich charakteristische Unterschiede vom evangelischen Kirchenlied. Die Glaubenstiefe desselben wird abgelöst von prophetischer Verzückung und traumhafter Zukunftshoffnung, der todesfreudige Kampfmuth von gefaßter Ergebung in ein beinahe unvermeidliches Märtyrerthum. Die Mehrzahl der Dichter dieser Lieder endete auf dem Schafott und sieht dieses Ende voraus, die historischen Lieder der Wiedertäufer berichten lediglich von grimmigen Verfolgungen und blutigen Exekutionen. Durch wirkliche Begabung traten unter diesen Wiedertäuferpoeten Felix Mantz (1526 zu Zürich ertränkt) mit dem Lied „Bei Christo will ich bleiben", Jörg Wagner (verbrannt zu München 1527), Oswald Glait, vor allen aber Ludwig Hetzer (im Februar 1529 zu Konstanz wegen Polygamie, ein Vorläufer der Wiedertäufer von Münster, hingerichtet), dessen Lieder: „Solt du bei Gott dein Wohnung han" und „Erzürn dich nicht, du frommer Christ", die innerste Gesinnung der ersten Wiedertäufergemeinden poetisch enthüllen.

Eine eigenthümliche Stellung zu den radikalen mehr und mehr verfemten Richtungen nahm ein so bedeutender Schriftsteller wie Sebastian Frank von Wörd ein, den seine Gegner einen Wiedertäufer schalten und der jedenfalls den „Schwarmgeistern" größere Gerechtigkeit widerfahren ließ, als zu Wittenberg und Zürich willkommen war. Geboren 1499 zu Donauwörth in Schwaben, studirte er zu Heidelberg, war geweihter katholischer Priester im Bisthum Augsburg, trat zur Partei

der Reformation über, ward evangelischer Pfarrer im Flecken Gostenfelden auf Nürnberger Gebiet, legte sein Amt nieder und lebte als Schriftsteller Ende der zwanziger Jahre zu Nürnberg, wo er sich 1528 mit Ottilie Behaim verheirathete und 1529 wegen der in seiner Schrift „Von der Erkenntnis des Guten und Bösen" entwickelten Anschauungen ausgewiesen ward. Darauf versuchte er (fortwährend mit Argwohn von Obrigkeiten und literarischen Gegnern betrachtet) in Straßburg, wo er 1531 ausgewiesen ward, dann in Eßlingen, seit 1533 in Ulm festen Fuß zu fassen, legte hier eine Druckerei an, ward aber 1539 auch aus letzterer Stadt verbannt und wendete sich nach Basel, wo er abermals eine Buchdruckerei errichtete und 1542 starb. Ein unabhängiger Denker, der nur anfänglich mit Luther unbedingt zusammengegangen war und im weitern Verlauf seiner Entwickelung zu so abweichenden Meinungen gedieh, daß dieselben als wiedertäuferische und gefährliche Irrthümer befehdet wurden, erlangte er seinen literarischen Ruf hauptsächlich durch seine historischen und ethnographischen Werke: „Chronika, Zeitbuch und Geschichtsbibel" (Straßburg 1531), „Weltbuch, Spiegel und Bildnis des ganzen Erdbodens" (Tübingen 1534) und die „Chronika des ganzen teutschen Lands" (Augsburg 1538), deren Bedeutung für das 16. und das nachfolgende Jahrhundert kaum hoch genug angeschlagen werden kann, nicht nur weil sich Frank in ihnen als einen der besten Prosaisten der Zeit erweist, sondern weil sie der ausschließlich theologischen Zeitrichtung gegenüber die Anschauungen und Ergebnisse weltlicher Bildung für künftige Generationen retten halfen. Die tiefe Innerlichkeit seines religiösen Lebens und die Herzenswärme seiner Natur sprechen sich auch in diesen Schriften aus, sie treten lebendig zu Tage in seinen kleinen Flugschriften, namentlich in dem „Kriegsbüchlein des Friedens wider den Krieg" (ohne Ort, 1539) und in den prächtigen Auslegungen und Erklärungen, mit denen er gegen Ende seines Lebens die deutschen „Sprichwörter" (Sprichwörter, Schöne, Weise, Herrliche Clugreden und Hoffspruch. Erster Druck, Frankfurt am Main 1541) herausgab. Der geistvolle Scherz und der treffliche erzählende Ton, der in den Erläuterungen der Sprichwörter da und dort hervortritt, auch einzelne Lieder bekunden eine gewisse poetische Begabung, welcher der Autor keine Pflege angedeihen ließ. Die unter solchen Kämpfen bewahrte individuelle Freiheit, welche die Reformation

für alle gefordert und erstrebt hatte, brachte ihn in solchen Gegensatz zu den herrschenden und ausschließenden Meinungen seiner Tage, daß ihm selbst erst in späteren Tagen Gerechtigkeit zu theil werden konnte.

---

8. Poetische Vertheidiger der alten Kirche.

So gewaltig und unwiderstehlich die reformatorische Bewegung auch erschien und die meisten Talente der Zeit mit sich fortriß, so fehlte es der alten Kirche so wenig an Vertheidigern in den volksthümlichen poetischen Formen der Satire des Streit- und Lehrgedichts, als es ihr in irgend einem Augenblick an Kämpfern mangelte, die mit wissenschaftlichen Waffen Luther und seine Anhänger zu bestehen suchten. Aber freilich währte es Jahrzehnte hindurch, bevor sich in ihren Reihen wiederum eine gewisse Zuversicht und eine Art Siegesgefühl einstellten. Im ersten Anlauf überwog bei allen redlichen Naturen zu unbedingt das allgemeine Bewußtsein von den ungeheuren in der Kirche eingerissenen Mißbräuchen, als daß der bestehende Zustand schlechthin Lobredner hätte finden können. Erst als die Furcht vor Luthers Gewaltsamkeit und dem allgemeinen Umsturz um sich griffen, kamen die Anhänger der einheitlichen heiligen Kirche zu Wort und versuchten nun namentlich nach Murners Vorangang (vergl. Band I, S. 265) dieselben Waffen zu schwingen. Freilich gediehen sie zunächst wenig über die persönliche Schmähung Luthers, seines rücksichtslosen Ungestüms, seines trotzigen Eigenwillens hinaus. In der Folge gab ihnen der Bruch der Cölibatsgelübde und das ärgerliche Leben einzelner Evangelischen bessern Stoff und Anhalt. Im ganzen aber darf man annehmen, daß die Dichtungen dieser Poeten von geringer Wirkung blieben. In Luthers unmittelbarer Nähe ließ Hieronymus Emser seine Streitgedichte gegen Reformator und Reformation erscheinen. Geboren 1477 zu Ulm, hatte er die Rechte zu Basel und Tübingen studirt, dann zu Erfurt und seit 1504 an der Universität zu Leipzig gelehrt. Günstling Herzog Georgs des Bärtigen von Sachsen, der entschiedener Gegner Luthers ward und blieb, trat Emser, seit der Leipziger Disputation gegen Luther gestimmt, mit einer Reihe

von Gedichten: „An den Stier zu Wittenberg", „Auf des Stiers zu Wittenberg wüthende Replik", „Der Bock tritt frei auf diesen Plan" gegen den Reformator und die Wittenberger auf, ohne etwas anderes zu sagen zu haben, als Luther bringe die Gemüther durch seine Lügensaat in Verwirrung, verachte Kirchen und Sakramente und die Lehre der Väter, als ob niemand da sei, denn er selbst, wolle ein Unheil anrichten, wie Huß in Böhmen. Im übrigen verwahrt sich auch Emser in seinen verschiedenen Gedichten dagegen, Luther in den Arm zu fallen, wenn er der Geistlichen, Mönchen und Nonnen Leben strafe, — es gebe nur leider noch viel anderes, was zu strafen sei, und betheuert ausdrücklich, nicht nach Luthers Blut und Sturz zu streben.

Viel ingrimmiger und bitterer trat Johann Dobneck oder Cochläus, 1479 zu Wendelstein bei Nürnberg geboren, nacheinander Kanonikus in Mainz, Meißen und zuletzt in Breslau, wo er erst nach Luthers Tod 1552 starb, gegen die neuen Lehren auf. Obschon er nach Humanistenbrauch zumeist lateinisch schrieb, versuchte er auch als deutscher Poet der leidenschaftlich bekämpften Sache Abbruch zu thun. Sein „Bockspiel Martin Luthers" (Bockspiel Martini Luthers, darinnen fast alle Stende der Menschen begriffen. Erster Druck, Mainz 1531) nahm es an derber Grobheit mit den unflätigsten Fastnachtsspielen der vergangenen Zeit auf; neben den historischen Gestalten Luthers, Thomas Murners, Ecks, Fabers führte Cochläus den verlaufenen Mönch, die verlaufene Nonne, den verlaufenen Pfaffen als die wahren Repräsentanten der Zeit und der lutherischen Neuerung ein.

Neben Emser und Cochläus tauchten natürlich noch andere Vertreter der alten Anschauungen auf. Aber dieselben ragten geistig kaum so hoch wie die ebengenannten und gewannen höchstens da, wo ihnen, wie in Köln, die Stimmung der gesammten Bevölkerung oder, wie in Ingolstadt, die Gunst der mächtigen Bayernherzöge zu Hülfe kam, eine Wirkung in weiteren Kreisen. Unter den katholischen Liederdichtern, welche den Protestanten auf ihrem eigensten Gebiet entgegen zu treten strebten, verdient Georg Wicel (Wicelius) das größte Interesse. In seinen katholischen „Christlichen Gesängen" (Mainz 1541) zog er die letzte poetische Konsequenz seines Rücktritts zur katholischen Kirche. Wicel war 1501 zu Fulda geboren, hatte sich der Sache Luthers angeschlossen, war nach einander evange-



lischer Prediger zu Wenigen-Lübnitz und Niemeck, ward früh in seinem Glauben an die innere Kraft der Bewegung und die Zukunft der neuen Kirche erschüttert, trat (obschon er in gewissen Fragen fortfuhr eine Stellung über oder vielmehr zwischen den Parteien zu behaupten) in Wahrheit zur alten Kirche zurück und fand in einem langen Leben zwischen 1531—1574, wo er abwechselnd in Vach, Eisleben, Dresden, Fulda und Mainz verweilte, hinreichend Gelegenheit, in unermüdlicher literarischer Thätigkeit die Sache zu bekämpfen, der er sich einst angeschlossen hatte und an der er verzweifelt war. Weder sein Talent, noch die innere Aufrichtigkei und Lauterkeit seiner Gesinnung dürfen in Zweifel gezogen werden. Wicel ward der erste einer langen Reihe von Protestanten, die in den Schoß der alten Kirche zurückkehrten und demnächst in Prosa und Poesie ihre einstigen Gesinnungsgenossen befehdeten. Im großen und ganzen änderten Erscheinungen dieser Art nichts an der Thatsache, daß die reformatorische Literatur im ungeheuren Uebergewicht blieb und die Gunst der Massen zunächst ausschließlich für sich behauptete.

Neunundvierzigstes Kapitel.

Hans Sachs.

Der poetische Repräsentant jener überwiegenden Mehrheit des deutschen Volks, die sich enthusiastisch und auf jede Gefahr hin an Luthers Lehre und Sache angeschlossen hatte, die dem Evangelium die Kraft einer Erneuerung des gesammten Daseins auch ohne weitere Umwälzungen zutraute, den „Schwarm- und Rottengeistern" so wenig Gehör gab als den Schmähungen und Lockungen der standhaften Anhänger der alten Kirche, der Dichter jenes Lebens, welches sich auf der Grundlage der vollzogenen Reformation mitten in allen Kämpfen wieder gedeihlich und zuversichtlich zu entfalten begann, der größte Vertreter des Bürgerthums und der bürgerlichen Bildung des 16. Jahrhunderts und neben Luther der hervorragendste deutsche Dichter seiner Zeit, der Schuhmacher Hans Sachs von Nürnberg, hat unter allen literarischen Gestalten der Reformationsepoche die wunderbarsten Wechsel seiner Wirkung und Geltung zu erfahren gehabt. In seiner eigenen Zeit über seine bescheidenen Ansprüche hinaus weit bekannt und geehrt, nach seinem Tod noch eine Generation hindurch einer der gelesensten Autoren, ward er von der gelehrten Poesie des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gründlich mißachtet, unterschätzt und als ungelehrter Schuster und erbärmlicher Reimer verspottet, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wieder hervorgezogen und besser gewürdigt, um schließlich Bewunderer zu finden, die ihn ohne Einschränkung und ohne Erkenntnis der Begrenzung seines Talents den größten Dichtern gleichstellten. Freilich ruht auf Hans Sachs der dreifache Zauber seltener poetischer Fruchtbarkeit, mannhafter Ueberzeugungstreue und unverwüstlicher geistiger Gesundheit —, so daß die Ueberschätzung des Dichters verzeihlicher und erklärlicher erscheint als die hochmüthige Verurtheilung desselben.



Hans Sachs, der Sohn des wohlhabenden Schneiders Jürg Sachs, war in der Reichsstadt Nürnberg am 5. November 1494 geboren, besuchte in seinen Knabentagen eine der in seiner Vaterstadt befindlichen Lateinschulen (zu St. Sebald oder beim neuen Spital zum Heiligen Geist), ohne hier mehr als die ersten Anregungen zu seiner spätern, umfassenden, aber selbst erworbenen Bildung zu empfangen, begann im Frühjahr 1509 als Schuhmacherlehrling die übliche bürgerliche Laufbahn und trat nach vollendeter Lehrzeit 1512 als Schuhmachergesell (Schuhknecht) seine Wanderschaft an. Er wendete sich zuerst nach Süddeutschland, arbeitete in Schwaz, Innsbruck und Wels. In Innsbruck will er eine Zeitlang als Weidgesell bei der Hofjägerei Kaiser Maximilians I. eingetreten sein, und es wäre immerhin möglich, daß sich die Lust zu Abenteuern, die andere unter die Fahnen der Landsknechte trieb, auch in ihm geregt hätte. Möglich aber auch, daß die Erzählung von seiner Laufbahn als Jägerknecht zu jenen poetischen Fiktionen gehört, die wie seine angebliche Romfahrt, der Zug nach Frankreich, der Raubanfall auf einen Bettler in Sachsen, ihm gelegentlich nur zur Belebung seiner Erzählungen dienen mußten. Dagegen ist sicher, daß der wandernde Gesell den poetischen Drang in sich fühlte und seine künstlerischen Neigungen in den Singschulen der Meistersinger, wo er solche auf seinen Wanderzügen antraf, derart bethätigte, daß sein Eifer und seine Begabung schon jetzt auffielen. In Braunau dichtete er 1515 sein erstes Meisterlied, den Mariengruß: „Salve, ich grüß' dich schöne", in der „Silbenweise des Hans Sachs". Ueber München und Würzburg durch Franken zog er nach Frankfurt a. M., nach Mainz, wo er die Singschule verwalten half, den Rhein hinab nach Norddeutschland, wo er längere Zeit in Lübeck arbeitete; seinen Heimweg nahm er wohl über Leipzig, Erfurt, den Thüringer Wald und kehrte 1516 nach Nürnberg zurück. Bereits 1517 ward er Meister in seiner Zunft, 1519 verheirathete er sich mit Kunigunde Kreuzer aus Wendelstein im Nürnberger Gebiet. Er bewohnte zuerst ein Haus in der Kothgasse, lebte später in einer Vorstadt Nürnbergs, wo er neben dem Schuhmachergewerbe einen Kramladen betrieb, und besaß zuletzt ein stattliches Bürgerhaus in der Spitalgasse, wie er denn durch Fleiß und gute Haushaltung sowie durch sein und seiner Gattin Erbe zu Wohlhabenheit gelangt zu sein scheint. Unmittelbar nach seiner Rückkehr begann er sich in eifriger Weise an den

Bestrebungen und Uebungen der Nürnberger Meistersingerzunft oder -Schule zu betheiligen, der er durch sein überlegenes Talent, die Fülle seiner poetischen Leistungen in den Formen und Tönen des künstlichen Meistergesangs einen merkwürdigen Aufschwung gab. Daneben dichtete er außerhalb der Schule für weitere Kreise und eröffnete die Reihe seiner dramatischen, für die öffentliche Darstellung bestimmten Spiele 1517 mit dem „Hofgesinde Veneris". Die seitherige harmlose und naive Richtung seiner poetischen Bestrebungen erhielt seit dem Beginn der Reformation eine andere Wendung. In Sachs spiegeln sich treu die Eindrücke der Bewegung auf das deutsche Bürgerthum. Schon 1521 besaß er beinahe sämmtliche Schriften Luthers, 1523 gab er seiner Begeisterung für den Reformator in dem Gedicht „Die Wittenbergisch Nachtigall" lebhaften Ausdruck, 1524 veröffentlichte er jene Dialoge: „Disputation zwischen einem Chorherrn und einem Schuhmacher, darin das Wort Gottes und ein recht christlich Wesen verfochten wird", „Dialogus des Inhalt: ein Argument der Römischen wider das christlich Heuflein, den Geiz auch ander offentlich Laster betreffend", „Ein Gespräch von den Scheinwerken der Geistlichen und iren Gelübden" u. a., die sämmtlich aus nürnbergischen Pressen hervorgingen und in denen „Hans Sachs Schuhmacher" mit der ganzen Zuversicht und der schneidigen Kühnheit, welche die ersten Jahre der Reformation erfüllte, für Luther und seine Lehren eintrat. Fast gleichzeitig erscheint dann der Dichter unter den Bahnbrechern des evangelischen Kirchenlieds, indem er 1524 und 1525 „Etliche geistliche, in der Schrift gegrünte Lieder für die Laien zu singen" sowie Psalmen als Flugblätter hinaussandte. Diese Jahre waren offenbar die kritischen im Leben des Dichters; hätten sich Rath und Regiment zu Nürnberg nicht früh genug der evangelischen Sache angeschlossen und die große Umgestaltung leidlich friedlich ins Werk gesetzt, so würde der friedliebende, aber in seinen evangelischen Ueberzeugungen unerschütterliche Sachs in die Konflikte gerathen sein, denen damals Tausende nicht auszuweichen vermochten und zum Opfer fielen. Noch 1527, als Nürnberg schon fest und fraglos zur neuen Lehre stand, gerieth er durch ein Reim- und Bildwerk, das er mit dem Eiferer Osiander zusammen herausgab und das eine prophetische Verkündigung des Untergangs der päpstlichen Herrschaft war, in Bedrängnis. Die Herren des Raths ertheilten ihm die Weisung, er „solle seines Handwerks und Schuh-

machens warten, sich auch enthalten, einige Büchlein und Reimen hinfüro ausgehen zu lassen". Das Unwetter zog rasch genug vorüber; Hans Sachs fuhr nicht nur unbehindert fort, zu dichten, sondern sah sich auch in der Veröffentlichung seiner Dichtungen nicht weiter behindert. Immerhin hatte er sein günstiges Geschick zu preisen, daß die gesetzlichen Gewalten seiner geliebten Vaterstadt so rechtzeitig dem Drang, der die Volksmassen bewegte, und den er stärker als einer empfunden, nachgegeben hatten. Seit Nürnberg evangelisch war, hatte Sachs keinen Anlaß mehr, als Opponent den bestehenden Zuständen gegenüberzutreten. Vielmehr fuhr er fort, im vollen, in der Hauptsache freudigen Einklang mit ihnen zu leben, zu arbeiten und zu dichten. Auch sein klares Leben war nicht von allen Konflikten frei; er selbst klagt sich an, in die Sünde Davids mit Bathseba verfallen zu sein. Aber unzweifelhaft blieb er im großen und ganzen einer der vorzüglichsten und hochgeachtetsten Bürger Nürnbergs. Den großen Bewegungen der Zeit, deren Wellen vielfach in seine Stadt hineinschlugen, folgte er mit aufmerksamem Auge. Aber selbst die momentan bedrohliche Lage (nach dem Schmalkaldischen Krieg, als die Spanier in Nürnberg hausten, oder später, als der wilde Markgraf von Brandenburg-Kulmbach dasselbe mit Plünderung und Zerstörung bedrohte) trübte seine Zuversicht und Heiterkeit nur vorübergehend. 1560 starb seine Frau, 1561 schloß er eine zweite Ehe mit der jugendlichen Barbara Harscher, deren Reize er in dem Stil der Liebesdichter pries, gegen welche er sonst so oft geeifert hatte. Die Pest des Jahrs 1562 beschränkte ihn auf sein Haus; er dichtete während derselben theils geistliche Lieder, theils dramatische Schwänke, da er seine gebeugten Mitbürger zu zerstreuen und zu erheitern wünschte. Seit 1558 hatte er begonnen, eine große Sammlung seiner Gedichte in gebundenen Reimen (Reimpaaren) zu veranstalten, die im Verlag von Georgius Willer zu Augsburg erschien und bei Christoph Heußler in Nürnberg gedruckt ward, und deren drei bei Sachs' Lebzeiten publicirte Foliobände 1558, 1560 und 1561 herauskamen. Hans Sachs fuhr aber auch nach der genannten Zeit fort, Tragödien, Komödien, Erzählungen, Schwänke und Lehrgedichte zu verfassen; die vielverbreitete Erzählung, daß er im höhern Greisenalter kindisch geworden sei, scheint völlig unverbürgt. Als er am 19. Januar 1576 starb, zeigte sich der Rath von Nürnberg vor allen Dingen besorgt, den Nachlaß des

berühmten Dichters ängstlich auf etwa vorhandene bedenkliche Schriften hin prüfen zu lassen. Einige Jahre nach Hans Sachs' Tod erschienen noch zwei weitere Bände der Folioausgabe, während von den bei Lebzeiten veröffentlichten mehrfache Nach- und Neudrucke veranstaltet wurden. Bis zum Dreißigjährigen Krieg blieb ihre Wirkung in weiten Kreisen lebendig. Freilich entschwand es dem Gedächtnis und der Beachtung der Zeitgenossen alsbald, daß von dem Reichthum von Sachs' poetischer Produktion nur ein kleiner Theil gedruckt worden sei. Nicht nur die Meistergesänge, die er selbst ausgeschieden, um die Singschule damit zu zieren, sondern auch eine auf mehrere Tausende sich belaufende Zahl von Spielen, Schwänken, geistlichen und weltlichen Gesprächen, Dialogen, Fabeln blieben in Sachs' Manuskripten bewahrt, aus denen sie zum Theil erst in unserer Zeit veröffentlicht worden sind.

Hans Sachs' poetische Werke, zuerst von ihm selbst als „Sehr herrliche, schöne und warhaffte Gedichte; geistlich und weltlich allerlei Art" ausgewählt und nach seinem Tod vervollständigt (Nürnberg und Augsburg 1558—61; 4. und 5. Theil, ebendaselbst 1578 und 1579; letzter Druck vor dem Dreißigjährigen Krieg, Kempten 1612), sind in der Hauptsache die Quelle aller späteren Auswahlen und Mittheilungen geblieben, wenn auch für die neuesten Arbeiten dieser Art (unter denen die Auswahl von Gödeke und Tittmann [Leipzig 1870—71, 3 Bde.] hervorzuheben) die ungedruckten Werke vielfach herangezogen worden sind. Das Urtheil über den Dichter würde auch durch eine Gesammtausgabe von höchster Vollständigkeit (welche Ad. v. Keller in den Publikationen des Stuttgarter Literarischen Vereins begonnen hat) nicht wesentlich geändert und umgestimmt werden können; denn Sachs gehört zu den Poeten, deren Totalität aus einer mäßigen Reihe ihrer Werke so klar und sicher erkannt wird wie aus der ganzen Masse derselben. Nur insofern die Vielproduktion und die Breite der von ihm beherrschten Stoffwelt eben auch zu seiner Charakteristik gehören, erscheint die Kenntnis mehrerer tausend seiner größeren und kleineren Gedichte für seine Beurtheilung nothwendig. Der Gesammteindruck bleibt der gleiche: die heitere Klarheit und der glückliche Einklang seines Innern, die Lust an Welt und Kunst, die sprachschöpferische, keine Schwierigkeit kennende oder jede besiegende Leichtigkeit seines poetischen Vortrags, welche seine

besten Stücke noch heute nach dreihundert Jahren ganz frisch und unmittelbar erscheinen und wirken lassen, gehen durch die Dichtungen seiner Jugend, seiner Mannestage und seines Alters gleichmäßig hindurch; bei Sachs handelt es sich überall um das mehr oder weniger glückliche Zusammentreffen der augenblicklichen Aufgabe mit seinem Temperament und seiner Grundanschauung, nicht aber um verschiedene Entwickelungen und bemerkbare Wandlungen seines Innern.

Als das hervortretendste Moment aus der Lebensgeschichte Hans Sachs' erscheint die wunderbare, nimmer müde geistige Regsamkeit und poetische Schaffensfreude des Schuhmachers von Nürnberg. Kein Zweifel, daß Sachs neben Luther als derjenige Mann zu gelten hat, aus dessen Schriften die deutsche Volksseele des 16. Jahrhunderts am vernehmbarsten zu uns spricht, in dessen Dichtung das deutsche Volksleben der Reformationszeit bleibende Gestalt gewonnen hat. In diesem Sinn wäre das historische Interesse für Hans Sachs gerechtfertigt, auch wenn er in minder günstiger und großer Zeit gelebt hätte. Nun fügte es sein gutes Geschick, daß seine Wirksamkeit in eine Periode fiel, in welcher die Entscheidung höchster Weltgeschicke an der Natur und Bildung des deutschen Volks hing, in welcher eben jener bürgerliche deutsche Mittelstand, dessen berufener Sprecher Sachs durch Geburt, Erziehung, Anlage, durch Natur und freien Entschluß war, das ungeheure Gewicht seiner Sympathien, seiner geistigen und materiellen Bedürfnisse in die schwankende Wagschale der Kirchenreformation und der neuen Kirche warf und damit die Zukunft Deutschlands und Europa's für Jahrhunderte entschied. Sachs stand als Theilnehmender und Ueberschauender zugleich in einer der größten Bewegungen der Weltgeschichte. Aber diese ungeheure Bewegung nahm für ihn frühzeitig eine feste und ehrwürdige Gestalt an: sowie sich das religiöse und bürgerliche Leben innerhalb der Ringmauern von Nürnberg gestaltet hatte, sollte es sich im ganzen Reiche, ja in der ganzen Christenheit gestalten; sowie sich ihm die Segnungen der neuen Lehre in seiner nächsten Umgebung darstellten, sollten sie nach seiner Meinung überall hervortreten. Daher die auffallende Erscheinung, daß seine Dichtungen, obwohl ganz und durchaus Kinder ihrer Zeit, die gewaltsamen Zuckungen und Kämpfe derselben nur selten spiegeln, daß die Siegfreudigkeit, welche den Dichter beim ersten Sieg der evangelischen Sache

überkommen hat, durch sein ganzes Leben festhält. Selbst die schlimmen Tage, die er erlebte, in denen es um die Sache des Protestantismus am übelsten stand, als die Schmalkaldner geschlagen waren, Karl V. spanische Besatzungen in die deutschen Reichsstädte des Südens legte, als Melanchthon und die Doktoren von Wittenberg des Kaisers Interim zum bittern Verdruß der protestantischen Führer unterschrieben, vermochten Sachs' dauernde Heiterkeit nicht zu trüben. Weit sorglicher stimmte ihn zuletzt doch der Hader der theologischen Parteien, das wüste Dogmen- und Lehrsatzgezänk, welches in die neue Kirche hereinbrach, — aber auch hier hegte er die Zuversicht, daß Gott, der aus Schlimmerem geholfen habe, die Sache der deutschen Kirche und des deutschen Volks wohl hinausführen werde. Hans Sachs ist ohne eine Ahnung des entsetzlichen Unheils gestorben, das ein Menschenalter nach seinem Tod über Deutschland hereinbrach, und so blieb seiner Dichtung ihr Grundcharakter gesunder Lebensfülle, frischer, unverkümmerter Freude an der bunten Mannigfaltigkeit der Welt und unbeirrter Klarheit bis zuletzt erhalten. Die Begünstigung, daß Hans Sachs gerade auf Nürnberger Boden erwuchs und wirkte, darf dabei sehr hoch angeschlagen werden; das Hauptverdienst gebührt doch der glücklichen Natur, der geistigen Energie und Festigkeit des Dichters selbst. Die Gesammterscheinung von Hans Sachs kann, je nachdem man die Maßstäbe anlegt, sehr verschieden beurtheilt werden; aber die unverwüstliche Frische und Stärke seines Lebensgefühls, die unerschütterliche Sicherheit seiner Anschauung und der Einklang seines Wollens und Könnens sind jedem Maßstab gewachsen.

In seiner reichsstädtisch-bürgerlichen Abstammung und Anschauung wurzelt die Stärke und liegt anderseits die Schranke seiner dichterischen Entwickelung. Ueberschaut man die ungeheure Reihe seiner Produktionen (er selbst sprach sich am 1. Januar 1567 die Summe von 6048 Gedichten, „eh' mehr denn minder", zu), so fällt nicht nur die Zahl, sondern auch die reiche Stofffülle seiner Gedichte ins Auge. Die Heilige Schrift mit all ihren Büchern, die Legenden und geistlichen Ueberlieferungen des Mittelalters, die ganze Zahl der römischen und griechischen Dichter und Schriftsteller, welche die Humanisten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verdeutscht hatten, von Homers „Ilias" bis zur römischen Geschichte des Livius, von Plutarch bis zu den Aesop'schen Fabeln, die italienischen



Novellisten, namentlich Boccaccio, Chronisten aller Art von Saxo Grammaticus, den er aus einer deutschen Uebertragung kennen lernte, bis zum „Weltbuch“ seines zeitweiligen Mitbürgers Sebastian Frank, Reisebeschreiber und Kuriositätensammler, daneben die „Volksbücher“, welche zu dieser Zeit aus allen Pressen hervorgingen, hat Hans Sachs ebenso wie eigene Erlebnisse und zahlreiche mündliche Ueberlieferungen seiner Lebenskreise für seine Dichtung benutzt. In dieser Benutzung liegt kein Beweis von Phantasiearmut, denn nur eine ununterbrochen thätige und allseitig angeregte Phantasie konnte aus all diesen Quellen poetische Motive schöpfen. Die ganze riesige Stofffülle, welche er in seinen lyrischen, erzählenden und dramatischen Dichtungen behandelt, sieht er durchaus nur unter dem ihm eigenthümlichen Gesichtspunkt. Er hält sich treu und ohne alle Prätention, ihn umzuschmelzen oder umzugestalten, an die überlieferten Geschichten; er läßt wenig aus und setzt wenig Thatsächliches hinzu. Aber in der Art, wie er den Stoff versteht und handhabt, bewährt sich seine eigenste Natur. In der tragischen Geschichte des „Hörnen Siegfried“ erblickt Hans Sachs nur die Strafe jugendlichen Uebermuths, der Drachentödter ist ihm lediglich ein ungerathener Sohn; in der Geschichte der „Lisabetha“, die er nach Boccaccio's Novelle zur Tragödie bearbeitet, erkennt er nur ein bürgerliches Familienstück, eine Warnung, die Töchter nicht zu lange unverheirathet zu lassen; aus der ganzen Geschichte des „Fortunatus“ liest er allein heraus, wie wandelbar und unstet das walzende Glück sei, aus der Tragödie Agamemnons und Klytämnestra's, daß ein Mann sich auf das nächste zu seinem Haus halten, seiner Frau nicht zu lange ausbleiben soll; die Geschichte von Kaiser Julianus im Bad verwandelt sich ihm in eine eindringliche Ermahnung, die guten Gaben Gottes nicht durch Uebermuth zu mißbrauchen. In den ungleichen Kindern Evä läßt er Gott den Herrn aus dem Luther'schen Kleinen Katechismus ganz unbefangen eine Katechisation anstellen und faßt ihn mehr oder minder als einen lutherischen Pastor auf; seine Obrigkeiten gleichen beinahe allzumal gestrengen nürnbergischen Rathsherren; Griechen und Römern legt er die Empfindungen und Gesinnungen deutscher Reichsbürger unter. Dies soll kein Tadel sein. Vielmehr beruht ein Theil der lebendigen, unmittelbaren Wirkung des Dichters auf der Naivität, mit der er seine Welt als die Welt überhaupt

betrachtet, alle Gestalten und Dinge um so schärfer und sicherer sieht, als ihm fern liegt, daß es einen andern Gesichtskreis geben könne. Im Grunde genommen werden wir eine ähnliche Forderung an jeden echten Poeten richten; was außerhalb seines poetischen Gesichtskreises liegt, darf und soll ihn nicht kümmern. Es kommt eben immer darauf an, welchen Gesichtskreis ein Dichter hat. In diesem Sinn ist es allerdings zurückzuweisen, wenn mit verächtlicher Beziehung auf Sachs' Handwerk gesagt worden ist, er pflege alle Dinge über einen Leisten und noch dazu über einen plumpen und breiten Leisten zu schlagen. Ein- für allemal darf ein deutscher Reichsstädter des 16. Jahrhunderts, ein einflußreicher, bedeutender Bürger des großen und stolzen Nürnberg nicht mit dem kläglich verkommenen deutschen Pfahlbürgerthum späterer Jahrhunderte verwechselt werden. Die Schranke des Hans Sachs liegt aber denn doch in seiner bewußten Bürgerlichkeit. Nicht das ist die Hauptsache dabei, daß er im Grunde genommen bei seiner gesammten Menschendarstellung an die Gestalten gebunden bleibt, welche er um sich und neben sich erblickt, daß er mit Glück außer den Bürgern und Bürgerkreisen etwa nur die Kreise der fahrenden Leute, in die er auf seiner Wanderschaft hineingeblickt, und die unter den Städtern stehenden, als plump, tölpisch und diebisch, namentlich in den Fastnachtsspielen, geschilderten Bauern kennt. Dabei könnten die letzte Vertiefung und der höchste poetische Aufschwung vollkommen bestehen. Der Mangel des Hans Sachs ist, daß ihm die bürgerliche Ordnung, in der er lebt und gern lebt, mit Gottes Ordnung und der Ordnung der Natur ohne weiteres zusammenfällt, daß er alles Menschenleben nicht auf seine tieferen Ursprünge und Anfänge, nicht auf sein inneres Wesen anschaut, sondern auf die zufällige Erscheinung, welche dasselbe innerhalb seiner bürgerlichen Welt abgibt. Kein Dichter ist redlicher bemüht gewesen, in den Kern der Dinge einzudringen, Wahrheit vom Schein zu unterscheiden, als der Schuhmacher von Nürnberg. Und doch steht er in hunderten seiner Gebilde dem behandelten Stoff ganz fern und fremd gegenüber, weil er sein Maß an Dinge legt, für welche dies Maß nicht ausreicht. Zu Zeiten überkommt ihn eine Ahnung davon, und dann wendet er sich wohl mit einer gewissen Wärme gegen die allzugroße Werkheiligkeit, Rechtfertigkeit und harte Gewohnheit seiner Mitbürger; dann erklärt er nicht nur Gottes Rathschlüsse für unerforschlich, sondern wagt

sogar einen festen Blick in die Tiefen der Leidenschaft; dann geht ihm auf, daß die Welt von Nürnberg eben nicht die Welt ist und niemals werden kann. Aber sein Erstes und Letztes blieb doch, das vom Evangelium durchdrungene Bürgerleben als das normale, von Gott gewollte anzusehen.

In dieser Haupteigenthümlichkeit liegt es begründet, daß Hans Sachs' Dichtung da am bedeutendsten, frischesten und unvergänglichsten erscheint, wo er nach der Natur seines Stoffs und seiner Aufgabe ganz innerhalb seiner Welt verharrt. Obschon es in seiner Lyrik nicht an einzelnen Lauten tiefer und reiner Empfindung fehlt, läßt er als erzählender Dichter seine lyrischen Gedichte weit hinter sich. Zum unmittelbar wirkenden Lied erhebt er sich nur in seinen geistlichen Gesängen, im übrigen führt ihn seine Eigenthümlichkeit meist zur allegorischen Darstellung seiner Empfindung und natürlich zur lehrhaften Nutzanwendung. Seine sprachschöpferische Genialität verleugnet sich aber auch auf diesem Gebiet nicht, und selbst die Meistergesänge in ihren künstlichen strophischen Formen bewähren ihn als einen Dichter, der in das Wesen und Vermögen der deutschen Sprache nahezu so tief eingedrungen ist als der große Sprachbeherrscher Luther. Die erzählende Dichtung aber liegt seiner Grundanlage am nächsten, und in der erzählenden Dichtung ist er wieder dann am glücklichsten, wenn er seine innerste schalkhafte und doch so herzvolle Behaglichkeit entfalten kann. Daß dies namentlich in seinen Schwänken der Fall, ja daß er in Bezug auf den Vortrag dieser Schwänke noch heute als unübertroffen und mustergültig dasteht, ist eine tausendmal wiederholte Wahrheit. Ob er Eulenspiegeleien und Handwerksburschenschwänke oder weitergehende Erfindungen, mittelalterliche Legenden oder unmittelbare Erlebnisse vorträgt, so bleibt er doch immer gleich frisch und wirksam. „St. Peter mit der Geis", „Die ungleichen Kinder Evä", „St. Peter und die Landsknechte", „Warum der Teufel keinen Landsknecht zur Hölle läßt", „Die Bauern von Fünsing" (die den Krebs zum Schneider ernennen), „Der Schneider mit dem Panier", „Der Müller und der Student", „Das Kiferbeskraut", „St. Peter mit dem faulen Bauernknecht", „Schlauraffenland", „Der Waldbruder mit dem Esel", „Der Buler mit der rothen Thür", „Die Hasen fahen und braten den Jäger", „Die Schneider und die Geis", „Die Spieler und der Teufel", „Der Teufel und die Buhlerin", „Warum die

Bauern den Müllern nicht trauen", „Der verlogene Knecht mit dem großen Fuchs" sind die bekanntesten Proben der Sachs'schen Schwankdichtung. Auch viele der prächtigen Scherze, die er nachmals als Fastnachtsspiele dramatisirte, hat Hans Sachs zuvor als erzählende Schwänke bearbeitet; gelegentlich verfuhr er auch umgekehrt und setzte einen Fastnachtsschwank zu weiterer Verbreitung nochmals in ein erzählendes Gedicht um. Zwar unterläßt der Dichter auch in diesen Schwänken beinahe nie die moralisirende Betrachtung; aber da er dieselbe meist anhängt und von der eigentlichen Erzählung trennt, so läßt sich hier am besten ermessen, welcher rein poetischen, unmittelbaren Wirkung seine Erzählungskunst und seine lebendige Sittenschilderung fähig waren. Hans Sachs fand mit diesen Schwänken zahlreiche Nachahmer, und seine Weise beeinflußte mehr oder minder die gesammte erzählende Dichtung des 16. Jahrhunderts, auch diejenige, welche sich höher und vornehmer dünkte. Eine gleich hohe Bedeutung, ja in gewissem Sinn eine überragende, hat Hans Sachs als dramatischer Dichter in Anspruch zu nehmen. Wie man auch über den Werth seiner dramatischen Bestrebungen im großen Zusammenhang der Weltliteratur oder in der Entwickelung des neuern Drama's urtheilen mag, so bleibt Sachs doch der deutsche Hauptdramatiker der Reformationszeit; seine poetische Fruchtbarkeit, die mit den Jahren eher ab- als zunahm, warf sich in gewissen Zeiten hauptsächlich, fast ausschließlich, auf die Form des Drama's. Während er zuerst an die altnürnbergischen Fastnachtsspiele allein angeknüpft hatte, deren Aufführung durch den überlieferten Brauch verbürgt war, scheint er späterhin mit Hülfe der Meistersinger oder freier Vereinigungen von Bürgern und Schülern die Möglichkeit gewonnen zu haben, auch seine „ernsten Tragedi und lieblichen Comedi" darstellen zu lassen. In der Vorrede zum dritten Folioband seiner Schriften vom 16. August 1561 heißt es ausdrücklich: „weil ich aber noch aus allen meinen Gedichten mir bißher vorbehalten, den meisten Theil meiner Comedi, Tragedi und Spil und die weder in das erste noch andere Buch zu drucken hab wollen geben, sondern mir als einen besondern lieben heimlichen Schatz behalten wollen, weil ich sie den meisten Theil selbst hab agiren und spielen helfen" — und wird außerdem hervorgehoben, daß namentlich die Fastnachtsspiele auch anderwärts („in etlichen Fürsten- und Reichs-

städten") zur Freude und Verwunderung der Zuschauer aufgeführt worden sind. Hans Sachs vollzog in seinen dramatischen Bestrebungen insofern einen völligen Bruch mit dem Mittelalter, als er, schon aus protestantischer Gesinnung, in seinen „geistlichen" Spielen der Anknüpfung an die Mysterien- und Mirakelspiele im allgemeinen aus dem Wege ging, äußerst selten seine Stoffe dem Neuen Testament entnahm und mit Vorliebe die Geschichten des Alten Testaments behandelte, womit der Uebergang zu weltlichen Tragödien des verschiedensten Stoffs von selbst gefunden war. In Bezug auf Anlage und Durchführung aber seiner größeren Dramen blieb der nürnbergische Dichter in der Hauptsache an die mittelalterliche Weise gebunden, nach welcher es genügte, die Stoffe vor den Augen der Zuschauer insoweit in Handlung umzusetzen, daß nach dem Belieben des Dichters die Vorgänge bald dargestellt, bald bloß erzählt werden, so daß das epische Element in den meisten Dramen das Uebergewicht behält. Auch die lateinischen Dramen der Humanisten, deren einige auf Hans Sachs starken Einfluß ausübten, waren nur selten über die dialogisirte Rhetorik hinausgewachsen; der Schuhmacher von Nürnberg fand sich bei seinen dramatischen Arbeiten und Bestrebungen meist auf sich allein angewiesen, und sein Instinkt mußte ihn mehr leiten, als es die Muster vermochten. Fraglos hat er auch die Komödien des Plautus und Terenz in den Uebersetzungen des Hans Nythart von Ulm und des Albrecht von Eybe gekannt; allein mit dem fremden Leben, welches ihm aus diesen Dramen entgegentrat, wußte er sich nicht in Einklang zu setzen und ward durch sie höchstens zu einzelnen lebendigen und besonders energischen Scenen in seinen Fastnachtsspielen angeregt. Für die größeren dramatischen Arbeiten mußte er sich seine Form schaffen. Unvermeidlich war es, daß er dabei ganz äußerlich verfuhr und den Unterschied zwischen der Tragödie und Komödie wesentlich nur darein setzte, ob die letzte Scene einer dramatischen Handlung in seinem Sinn einen tragischen oder glücklichen Schluß hat. So sind ihm „Hiob" und „Esther", selbst „Judith" und „Die Empfängnis und Geburt Johannis und Christi" Komödien, während er umgekehrt „Fortunat mit dem Wunschsäckel" als Tragödie behandelt. In den Anfängen von Sachs' dramatischer Laufbahn macht sich die Wirkung des Humanismus geltend, alle Köpfe waren damals mit den Vor-

stellungen, den Gestalten des Alterthums erfüllt, der poetische Schuster dichtete darum seine Tragödien: „Lucretia", „Virginia", „Der Charon mit den abgeschiedenen Geistern", die Komödien: „Pallas und Venus" und „Pluto, der Gott des Reichthums". In späteren Jahren tauchen die antiken Stoffe („Die Zerstörung Trojä", „Die mörderische Königin Klytämnestra", „Die getreue Fürstin Alcestis") nur mehr vereinzelt zwischen den größtentheils biblischen Tragödienstoffen auf, die der schriftkundige und eifrig evangelische Dichter mit Vorliebe zu behandeln begann. „Die Enthauptung Johannis", „Absalom und David", „König Rehabeam", „König Isboseth", „David läßt sein Volk zählen", „Sanherib belagert Jerusalem", „Der Priester Eli mit seinen Söhnen", „Die Makkabäer", „Die Zerstörung Jerusalems", „Der Jephtha mit seiner Tochter", „Des Leviten Kebsweib", „Simson", „Thamar", „König Saul" und andere zeigen durchaus das gleiche Gepräge, nur daß in Stoffen wie jener der „Thamar" der Dichter neben der moralischen Nutzanwendung den Versuch einer symbolischen Deutung macht. Den „biblischen" Tragödien steht dann die Gruppe der im Sinn des Dichters rein weltlichen, zum Theil aus Novellen (namentlich des Boccaccio), zum Theil aus mittelalterlichen Gedichten und späteren Volksromanen geschöpften Tragödien gegenüber, so z. B. die „Tragödie des Fürsten Concreti" (Tancred), „Tragödie von der Lisabetha", „Tristram mit Isalde", „Melusina", „Die vier unglückhaftigen Liebhabenden", „Der hörnene Siegfried". In ihnen allen bethätigt Hans Sachs die oben bezeichneten allgemein poetischen Eigenschaften; das dramatische Verdienst derselben liegt einmal in der Zuversicht, mit welcher der Dichter die Phantasie und Theilnahme seiner Zuschauer und Zuhörer für die ganze Mannigfaltigkeit des Daseins in Anspruch nimmt, dann in dem guten Blick, welcher fast durchgehend solche Stoffe auswählte, in denen in der That ein tragischer Kern vorhanden ist, in den vereinzelten Ansätzen endlich, sowohl im Aufbau als in der dramatischen Rede eine Steigerung zu gewinnen.

Wie oft überkommt es uns bei der Lektüre der Sachs'schen Dramen, als ob der Dichter den Bann der äußerlichen Behandlungsweise durchbräche, als ob sich eine Ahnung der tiefern



Aufgabe der dramatischen Dichtung in ihm regte. Hans Sachs gemahnt dann fast an jene Gestalten des orientalischen Märchens, die nach einem erlösenden Wort ringen, nach dem Schlüssel suchen, der eine Zauberpforte öffnen soll. Sie stammeln das Wort schon, sie strecken die Hand nach dem Schlüssel aus, — aber die Lippe versagt den Dienst, die Hand erlahmt wieder, sie haben im nächsten Augenblick vergessen, wie nahe sie dem Ziel waren. So kommt Hans Sachs beinahe in jedem dieser Dramen in einer Figur, in einem Zug der Handlung, in einem Satz, der einen tiefern Blick in das Wesen des Menschen oder der besondern Situation verräth, jener höchsten und echt dramatischen Menschendarstellung nahe, welche wenige Jahrzehnte später auf der altenglischen Bühne erreicht wurde. Er war darum doch nichts weniger als eine tragische Poetengestalt, er trat in unzerstörbarer Naivität an seine Stoffe heran, betrachtete seine Darstellungsweise als die erschöpfende und völlig zweckentsprechende und ahnte wohl kaum einen Unterschied zwischen jenen Scenen seiner Spiele, in denen ihm der Genius des echten Drama's leise die Feder führt, und zwischen denen, welche vollkommen äußerlich und nothdürftig den Zusammenhang der Begebenheiten dialogisiren oder gar nur erzählen. Er durfte sich mit Recht überzeugt halten, daß seine Dramen unter allen, die in Nürnberg und mancher andern guten Stadt des Reichs dargestellt wurden, die höchste Wirkung erzielten. Was darüber hinauslag, kümmerte den Meister nicht. Auch seine Komödien, deren Stoffe er von den verschiedensten Seiten her gewann (die Bücher des Alten Testaments vergaß er hier gleichfalls nicht), weisen eben nur im einzelnen wirklich dramatische Scenen und Gestalten auf, im ganzen verfällt der Dichter meist in den rein berichtenden Ton, welcher den tiefern Unterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung nicht anerkennt. Namentlich wo, wie in den Komödien: „Von der geduldigen und gehorsamen Markgräfin Griselda", „Der Ritter Galmi mit der Herzogin aus Britannien", in der „Irrfahrt des Ulysses" oder „Der verlorne Sohn", sich die Handlung über einen längern Zeitraum hin erstreckt, treten die eigenthümlichen Mängel dieser Behandlungsweise zu Tage. Der Mangel an Lokalfarben, den einzelne gelehrte Kritiker hervorheben, würde dabei wenig zu bedeuten haben, wenn die Steigerung der Handlung selbst und die Charakteristik dramatisch wären.

Weit glücklicher und für die spätere Entwickelung der dramatischen Dichtung bedeutsamer als durch die längeren Komödien erscheint Hans Sachs in seinen Fastnachtsspielen. Nicht allein, weil in diesen kleinen Stücken in der Regel nur die Darstellung einer kurzen, darum leichter dramatisch zuzuspitzenden Handlung die Aufgabe ist, auch nicht, weil der Dichter eine feste Tradition für die Behandlung solcher Aufgaben vorfand, sondern, weil er Vorgänge und Gestalten seiner Fastnachtsspiele deutlicher vor sich sah als bei seinen größeren Dramen, weil er der Lektüre weniger und dem frischen Griff ins umgebende Leben mehr zu danken hatte. Die Fastnachtsspiele bewegen sich größtentheils in dem Kreis, den der sichere und schalkhafte Blick des Dichters täglich übersah. Rede und Gegenrede setzen in ihnen von Haus aus kräftig ein und steigern sich oft zur vollsten dramatischen Wirkung. Die Einzelheiten sind meisterhaft, und das volle Behagen an den dargestellten Scenen sowie die Zuversicht, daß er bei diesen Aufgaben seiner Darsteller sicher sei, rissen ihn in den Fastnachtsspielen über die Unbehülflichkeiten einer erst entstehenden Bühne hinaus. Sachs hielt auch in diesen frischen Schwänken die moralisirende Richtung seiner Poesie ein; gegenüber den Roheiten und Unflätereien der alten Fastnachtsspiele schlossen die seinigen — derb, schlicht, die Dinge beim rechten Namen nennend, wie sie sind — einen gewaltigen Fortschritt ein. Der Dichter gedieh in den kleinen Spielen zu jener Vollendung, der drei Jahrhunderte beinahe nichts von ihrer Wirkung genommen haben. Aus der großen Zahl (Sachs selbst zählte bis 1563: 54) sind „Der Teufel, der ein alt Weib nahm", „Der böse Rauch", „Der fahrend Schüler mit dem Teufelbannen", „Der Bauernknecht will zwei Frauen haben", „Der Bauer im Fegefeuer", „Der Roßdieb zu Fünsing", „Der todte Mann", „Das Narren-Schneiden", „Die Rockenstube", „Der groß Eifrer, der sein Weib Beicht höret", „Das heiß Eisen", „Der Krämerkorb" um so mehr hervorzuheben, als sie fast sämmtlich den späteren Jahren des Dichters (nach 1540) angehören und den Beweis mehren helfen, wie weit die Freudigkeit und Frische des Schaffens in Sachs wuchs, und daß der Dichter im Vollgefühl seiner künstlerischen Sicherheit, wohl auch vom Erfolg getragen, das Leben mit immer gleicher Heiterkeit ansah.

Die poetische Gesammterscheinung von Hans Sachs gemahnt

uns an die besten Seiten des deutschen Volkslebens im 16. Jahrhundert und an alle glücklichen Wirkungen der großen Reformationskämpfe auf die geistige und sittliche Kultur der Deutschen. Hans Sachs ist nach Wackernagels trefflichem Ausdruck durchaus „der Sohn seiner Zeit, aber ihr erstgeborner Sohn", dem eine Reihe von schmerzlichen Erfahrungen und peinlichen Zweifeln der Spätgebornen erspart blieben. An den Dichtungen des Schuhmachers von Nürnberg wird sich immer wieder erkennen und empfinden lassen, welch eine Lebensfülle und frohe Lebenslust neben dem hohen Schwung und gewaltigen Ernst des Reformationswerks vorhanden, ja zum Theil erst durch sie erweckt waren.

Fünfzigstes Kapitel.

Deutsche Dramatiker, Erzähler und Schwankdichter der ersten Reformationsperiode.

Hans Sachs war bei aller Volksthümlichkeit und dem innigsten Zusammenhang mit dem allgemeinen Leben der Zeit durch die Stärke und das seltene Gleichmaß seiner Natur, durch die besondere Richtung seiner Phantasie und seine selbständige Bildung eine scharf ausgeprägte Individualität — und es hätte nicht der Thatsache bedurft, daß er Schuhmachermeister und dennoch ein bedeutender Dichter war, um ihn weithin bemerkbar zu machen. Auf die Art und Weise der deutschen weltlichen Dichtung seiner Zeit mußte ein so hervorragendes Talent großen Einfluß gewinnen; für viele Schauspieldichter, namentlich aber für die Erzähler und Schwankdichter, ward er zum Vorbild, ohne daß seine milde Heiterkeit und männliche Tüchtigkeit, geschweige denn seine Kunst und Sprachgewalt, immer auf dieselben übergingen. Auf der andern Seite darf nicht vergessen werden, daß auch Hans Sachs, geistig frisch und regsam bis ans Ende, mannigfache Anregungen aus den ihn umgebenden Kreisen und durch Bestrebungen willig empfing, bei denen er der Nachfolger und nicht der Führer war. Immer aber erscheint er schon durch seine Vielseitigkeit und die Masse seiner Schöpfungen im Mittelpunkte der poetischen Literatur, welche Leben und Welt im Lichte der neuen Lehre darzustellen suchte und, soweit es sich nicht um die große Streitfrage des Tags handelte, sich meist eine vollkräftige und volksthümliche Unmittelbarkeit, Unbefangenheit und Lebensfrische noch erhielt.

Zahllose lutherisch gesinnte Schauspieldichter traten mit und neben Hans Sachs auf; das Gebiet des „biblischen" Drama's, auf dem auch er vorzugsweise zu wirken gesucht hatte, ward von Berufenen und Unberufenen angebaut. Niemand vermochte den

Nürnberger Meister darin zu erreichen, daß er jede berechtigte und lebensfähige Richtung der dramatischen Dichtung vertrat. Die einen versuchten, noch lediglich mit den Mitteln des ältern Fastnachtsspiels zu wirken; die anderen dichteten ernste Dramen für den bestimmten Zweck lokaler Aufführungen, an denen sich verschiedene Bürgerklassen, vor allen Dingen aber Studenten und lateinische Schüler betheiligten, wo es dergleichen gab. Solange der erste Schwung der reformatorischen Bewegung andauerte, herrschte der Zug, den theatralischen Spielen einen möglichst allgemeinen Charakter zu verleihen, vor; an die Stelle der Aufführungen lateinischer Dichtungen, mit denen die Humanisten gleichwohl fortfuhren mannigfach einzuwirken (namentlich die lateinischen Dramen des Georg Macropedius [Lancveld] in Utrecht dienten vielen deutschen dramatischen Versuchen zum Vorbild), traten solche deutscher Spiele. Aber bei den wenigsten Dichtern zeigte sich eine gewisse Konsequenz der Entwickelung; die Mehrzahl begnügte sich, ein- und das anderemal ein Spiel zu dichten; sehr viele Poeten blieben von den Resten der geistlichen Dramen weit abhängiger als der in allem selbstbewußte und in seiner Weise vorwärts drängende Hans Sachs. Aus der Masse der Verfasser einzelner Schauspiele, die namentlich in Mitteldeutschland, Franken und Schwaben, am Rhein, im Elsaß und der Schweiz zu finden waren, ragen nur einzelne charakteristische Köpfe hervor.

Ein beachtenswerther Zeitgenosse des Hans Sachs, dessen biblische Dramen ein gewisses Aufsehen erregten und die „Spiele" in Sachsen und Mitteldeutschland überhaupt mannigfach beeinflußten, war zunächst Paulus Rebhun. Aus Böhmen oder dem Voigtland gebürtig, studirte er Theologie zu Wittenberg, wo er Luthers Haus- und Tischgenosse war, war zuerst Schulmeister in Kahla, dann Konrektor zu Zwickau, ward 1538 Prediger zu Plauen, 1542 Pfarrer und Superintendent zu Oelsnitz, wo er im Sommer 1546 starb. Außer einem gereimten Dialog, „Klage des armen Mannes von Sorgenvoll in Theurung und Hungersnoth, und womit er sich zu trösten aus schönen Historien der Heiligen Schrift" (Zwickau 1540), schrieb Rebhun die Dramen: „Ein geistlich Spiel von der gottfürchtigen und keuschen Frauen Susannen" (ältester Druck Zwickau 1535) und „Ein Hochzeitspiel auf die Hochzeit zu Cana Galileä gestellt" (ältester Druck Zwickau 1538; beide Schauspiele neu in „Paul Rebhuns Dramen" herausgegeben von

Hermann Palm, Stuttgart 1859). Während er in der volksthümlich-lebendigen Auffassung des biblischen Stoffs, namentlich in der „Susanna", mit Sachs zusammentraf, suchte er in der Ausführung höheren Formansprüchen, welche in den Kreisen der Humanisten zuerst erwacht waren, zu genügen und sich der antiken Versmessung zu bedienen. Er strebt bewußtermaßen, Jamben und Trochäen herzustellen, und trat damit der Freiheit und der allerdings beträchtlichen Verwilderung, mit der die Reimpaare behandelt wurden, gegenüber. Obschon es ihm keineswegs an Nachahmern hierbei fehlte (seine Landsleute Hans Ackermann mit einem „Verlornen Sohn" und einem „Tobias", Hans Tirolff aus Kahla mit einer „Heirath Isaaks", Johann Chryseus mit dem „Hoffteuffel" [die Geschichte Daniels in der Löwengrube] werden hier vor allen genannt), so fanden doch seine formellen Neuerungen keine sonderliche Beachtung; wie in jeder gesunden Zeit, richtete sich die Theilnahme viel zu lebhaft auf Gehalt, Erfindung und Charaktere, um an den Verbesserungen der Versbehandlung, die übrigens keineswegs durchgreifend und bedeutend waren, sonderliches Interesse zu nehmen.

Beweglicher, phantasiereicher und darum wirksamer als die genannten sächsischen Poeten erscheint Joachim Greff von Zwickau, der, ungefähr zu Anfang des Jahrhunderts geboren, zu Wittenberg studirte und seit 1541 „Schulmeister und Rektor" zu Dessau war. Er begann seine poetische Laufbahn mit einer Uebertragung der „Aulularia" des Plautus (Magdeburg 1535) und verschritt dann zu allegorischen und biblischen Dramen, unter denen eine „Tragedia des Buchs Judith" (Wittenberg 1536) und „Mundus. Ein schönes neues kurzes Spiel von der Welt Art und Natur" (Wittenberg 1537) befindlich. 1540 dramatisirte er die Geschichte der drei Patriarchen. 1541 erschien von ihm eine poetische oder vielmehr gereimte „Vermahnung an ganze deutsche Nation wider den türkischen Tyrannen"; seine letzte Arbeit scheint die Verdeutschung des lateinischen Schauspiels „Lazarus" (Lazarus redivivus) des Johann Sapidus von Schlettstadt gewesen zu sein.

In Hans Sachs nächster Umgebung dichteten Peter Probst von Nürnberg und Sebastian Wild von Augsburg. Der erstere verharrte mit Ausnahme einer geistlichen Komödie, „Vom Blindgebornen" (Ev. Johannis 9), bei der Form



der Fastnachtsspiele, deren er eine Anzahl schrieb; der andere hingegen, Bürger und Meistersänger zu Augsburg, schwang sich zu Tragödien, Komödien und Historien auf, von denen er einen Band „Schöner Comödien und Tragödien zwölff“ (Augsburg 1566) veröffentlichte. Neben biblischen neutestamentlichen („Die Geburt Christi“, „Die Steinigung Stephani“, „Die Passion und die Auferstehung Christi“) und alttestamentlichen Stoffen („Der Nabott“, „Vom goldnen Kalb“) dramatisirte er auch Stoffe aus den als Volksbücher verbreiteten Romanen („Kaiser Octavian“, „Die schöne Magelona und Ritter Peter“, „Die sieben weisen Meister“ u. a.).

Unter den zahlreichen Poeten der deutschen Schweiz, welche seit dem Auftreten des Pamphilus Gengenbach und Niklas Manuel sich in Schauspielen versuchten, die von Bürgergesellschaften vor Bürgern zum Theil mit höchster Wirkung gespielt wurden, auf diesem Boden aber nicht nur den reformatorisch-religiösen, sondern auch den patriotischen Ton anschlugen, verdient Jakob Ruof, Bürger und Chirurg zu Zürich, welcher bis 1558 wirksam war, besondere Hervorhebung. Er dramatisirte 1535 „Das Buch Hiob“ (das am 28. Juni 1535 von der Bürgerschaft auf dem Münsterhof „ganz zierlich gespielet ward“), schrieb dann die patriotischen Spiele: „Vom Wohl- und Uebelstand einer löblichen Eidgenossenschaft“ (1538; herausgegeben als „Etter-Heini uss dem Schwitzerland“, Quedlinburg 1847) und „Vom ersten Eidgenossen Wilhelm Tellen“ (Zürich 1545; Neuausgabe von Fr. Mayer, Pforzheim 1843), denen in späteren Jahren wieder geistliche Spiele: „Adam und Eva“ (Zürich 1550), „Vom gläubigen Vater Abraham“, „Vom Lazaro“ (Zürich 1552) und „Von der Geburt Christi“ folgten.

Einige der Poeten, die sich nur in einem oder dem andern Drama versuchten, erregten dadurch größere Theilnahme oder fanden wenigstens größere Beachtung, daß ihre äußere Stellung, ihre allgemeine reformatorische und literarische Thätigkeit die Augen auch auf ihre poetischen Anläufe lenkte. Johannes Agricola (Schnitter), geboren am 10. April 1492 zu Eisleben, studirte zu Wittenberg, wo er früh zu Luthers engstem Kreis gehörte, war nach einander Prediger zu Eisleben, Hofprediger zu Berlin und Generalsuperintendent der Mark, ward in die erbittertsten Kämpfe unter den Reformatoren selbst verwickelt;

bei allen eifrigen Protestanten als Mitverfasser des Augsburger „Interims“ von 1548 verhaßt und verrufen und starb nach einem sehr thätigen Leben am 22. September 1566 zu Berlin. Agricola's literarische Hauptthätigkeit galt seinen Sprichwörtersammlungen, von denen namentlich die erste: „Dreihundert gemeiner Sprichwörter“ (ältester Druck in niederdeutscher Mundart: „Drehundert gemeener Sprickwörde, der wy Düdeschen uns gebrucken“, Magdeborch 1528; hochdeutsch, zuerst Nürnberg 1529), in ihrer Weise hochverdienstlich war und die Sprichwörter selbst mit Auslegungen begleitete. Auch in der großen Reihe der evangelischen Liederdichter fehlte sein Name nicht; als Dramatiker aber versuchte er sich mit einer „Tragedie Johannis Huß, welche auf dem unchristlichen Concilio zu Costnitz gehalten“ (Wittenberg 1538), einer Dichtung, die selbst in der kampfvollen und stürmischen Zeit als zu gewagt Anstoß erregte. Man muß sich dabei erinnern, daß sich die Mehrzahl der Protestanten damals noch auf das künftige allgemeine christliche Koncil berief und ihre wahre Herzensmeinung über den Heiligen Geist der Koncilien nicht gern in einem poetischen Werke kundgegeben sah. — In ähnlicher Weise wurden die Schauspiele Leonhard Culmans aus Krailsheim, welcher als Rektor und Prediger zu St. Sebald bis in die fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts neben Hans Sachs zu Nürnberg lebte, als Anhänger des Streittheologen Osiander bald nach dessen Vertreibung entlassen wurde und 1562 als Pfarrherr zu Bernstadt bei Ulm starb, sicher mehr wegen der persönlichen Stellung des Verfassers als wegen ihrer besondern Bedeutung beachtet. Doch bearbeitete Culman sehr verschiedene Stoffe; neben geistlichen Spielen: „Wie ein Sünder zur Buße bekehrt wird“ (Nürnberg 1539) und „Von der Wittfrau, die Gott wunderbarlich durch den Propheten Elisa von ihrem Schuldherrn erledigt“ (Nürnberg 1544) dichtete er ein weltlich Spiel, „Von der Pandora“ (Augsburg 1544), und selbst ein Fastnachtsspiel, „Vom Aufruhr der ehrbaren Weiber zu Rom wider ihre Männer“. Das ursprünglichere Talent und selbst den bewußten Kunstfortschritt, welche in Hans Sachs lebendig wirkten, lernt man gleichsam erst voll schätzen, wenn man seine Schöpfungen mit denen solcher Zeitgenossen, die ohne Frage weit höhere Ansprüche erhoben, vergleicht.



In weit näherer innerer Verwandtschaft zum Wesen und zur Kunstweise des Sachs, oder sagen wir besser zur Kunstweise, die für wahrhaft poetische lebendige Talente damals die einzige sein konnte, stand ein so selbständiger und fruchtbarer Dichter wie der Elsässer Jörg Wickram. Die Lebensumstände dieses westdeutschen Hans Sachs sind nicht völlig aufgehellt, nur wenige biographische Daten über ihn erscheinen völlig sicher. Auf alle Fälle war Jörg Wickram einer seit längerer Zeit in der Reichsstadt Kolmar ansässigen Familie entsprossen. Gleich Sachs scheint er keine gelehrte Erziehung erhalten, sondern seine Bildung hauptsächlich aus der zeitgenössischen Literatur geschöpft zu haben. Seit 1531 trat er öffentlich als Dichter und zwar in Kolmar mit einer Reihe von Fastnachtsspielen hervor, welche von und vor der Bürgerschaft von Kolmar aufgeführt wurden und auf deren Drucken er sich zum Theil selbst „Dichter und Bürger von Kolmar" nennt. In den vierziger Jahren begann er eine Meistersingerschule zu Kolmar aufzurichten, deren geistiges Haupt und hervorragendstes Mitglied er selbst war. Die Nürnberger Schule, deren Ruhm seit Hans Sachs durch ganz Deutschland klang, war hier so sehr Vorbild und Muster, daß sich Jörg Wickram für die „gemeine Singschule" zu Kolmar der Abschrift eines ganzen Liederbuchs des Hans Sachs unterzog. — Der Reformation schloß sich der Poet frühzeitig an; sein geistliches Spiel „Vom verlornen Sohn", welches Pfingsten 1540 in Kolmar aufgeführt ward, bezeichnete er ausdrücklich als evangelisches Spiel, in seinem „Rollwagenbüchlein" schildert er im Stil der protestantischen Polemik eine Reihe Elsässer Pfäfflein. Mit Hans Sachs theilt er die selbstbewußte Bürgerlichkeit, weder die Bauern und Landfahrer, noch die Edelleute erfreuen sich einer besonders liebevollen Charakteristik. Um die Mitte der fünfziger Jahre müssen sich die Lebensverhältnisse Wickrams geändert haben: er bezeichnet sich auf den Titeln seiner späteren Schriften als Stadtschreiber zu Burckheim und erwähnt in einer an einen Kolmarer Freund gerichteten Vorrede ausdrücklich, daß er jetzt einige Meilen von ihm getrennt lebe. Seine poetische Entwickelung gelangte eben damals auf ihren Höhepunkt; er veröffentlichte rasch nach einander mehrere Romane, scheint aber bald nach 1557 gestorben zu sein, da nach diesem Jahr keine neuen Schriften von ihm erschienen; 1562 ward er als bereits verstorben in einem Wiederabdruck seines „Tobias" ausdrücklich bezeichnet.

Jörg Wickrams mannigfaltige Schriften waren zu einem Theil neue Bearbeitungen. Nach Gengenbachs „Zehen Altern“ bearbeitete er sein gleichnamiges Fastnachtsspiel, nach Thomas Murner seine „Narrenbeschwörung“, nach Albrecht von Halberstadt seine reimeweis verdeutschten „Metamorphosen des Ovid“ (Mainz 1545). Auch in denjenigen Dichtungen, in denen er sich selbständig poetisch bethätigte, benutzte er ältere poetische Schöpfungen mit der Unbefangenheit, welche seinem Jahrhundert in dieser Beziehung eigen war. Jörg Wickram entbehrt gleichwohl der eigenen Phantasie und einer ausgiebigen Lebensbeobachtung nicht, daneben erscheint in seinen Erzählungen die Gemüthsseite in viel stärkerer Weise entwickelt, als dies im allgemeinen bei deutschen Poeten des 16. Jahrhunderts der Fall ist. In dieser Beziehung läßt er selbst Hans Sachs, den er sonst nirgends erreicht, entschieden hinter sich. Seine dramatischen Dichtungen, die Fastnachtsspiele „Die zehen Alter“ (Straßburg 1533), „Das Namengießen“ (ebendaselbst 1537), „Der treue Eckart (Straßburg 1538); die Spiele: Vom verlornen Sohn“ (Kolmar 1540) und „Tobias“ ragen durch keine besonderen Eigenschaften über die dramatische Produktion der Zeit hervor. Dagegen nimmt Wickram als Schwankdichter und Schwankerzähler eine eigenthümliche Stellung ein, insofern er die knappe charakteristische Prosaerzählung dem gereimten Schwank vorzog. Sein „Rollwagenbüchlein“ (erster Druck ohne Ortsangabe 1555, 1557; neueste Ausgabe von Heinrich Kurz, Leipzig 1865) näherte sich unter den deutschen Schriften am meisten der Weise der älteren italienischen Novellisten. Das Rollwagenbüchlein war laut des Titels ein „neues vor unerhörts Büchlein, darinn viel guter schwenk und Historien begriffen werden, so man in schiffen und auf den rollwegen, deßgleichen in scherheuseren und badstuben zu langweiligen Zeiten erzellen mag“. Wie bei den Florentiner Novellisten des 14. Jahrhunderts erscheinen ältere überkommene, aus Büchern geschöpfte Geschichten, die lediglich mit einem neuen Zuge ausgestattet sind, mit frisch aus dem Leben stammenden, vom Dichter erst gestalteten Erzählungen gemischt, bloße Witzworte und Anekdoten paaren sich mit längeren Novellen, in denen Lebenskenntnis und Charakteristik entwickelt werden kann. Im allgemeinen ist Wickrams Erzählungsweise anschaulich und höchst lebendig, frisch und volksthümlich, in einigen seiner Erzählungen entfaltet er die Kunst der Situations-

malerei und selbst die Wiedergabe charakteristischen Dialogs energischer als irgend einer seiner Zeitgenossen. Geschichten wie die „Vom Rathsherrn, der mit einem Kind ging" (Rollwagenbüchlein 4), „Vom Landsknecht, der mit seinem Wohlspringen um ein schönes Maidlein kam" (Rollwagenbüchlein 40) und „Vom guten Schlemmer, der mit einem Liedlein seinen Wirt durch die Fugger bezahlt" (Rollwagenbüchlein 53) versetzen uns aufs lebendigste in die Privatexistenz des 16. Jahrhunderts, welche hinter der polemischen und theologischen Zeitliteratur fast verschwindet. Auch viele der kleinen Schwänke zeichnen sich durch drastischen Vortrag aus.

In der poetischen Erzählung, die in der deutschen Literatur des Mittelalters eine so große Rolle gespielt hatte und jetzt fast verschwunden war, versuchte sich Wickram durch sein Gedicht „Der irr reitend Pilger" (Straßburg 1556). Seine Hauptthätigkeit entwickelte er im Prosaroman. Das Bedürfnis nach dieser poetischen Form ward damals durch die wieder und wieder gedruckten Volksbücher befriedigt, an die Kompositions- und Vortragsweise derselben schloß sich Wickram natürlich an. Durch seine Romane: „Gabrietto und Reinhard" (Eine schöne und doch klägliche History von dem sorglichen Anfang und erschrecklichen Ausgang der brennenden Liebe, namlich vier Personen betreffen, zween Edle Jüngling von Pariß und zwo schöner junkfrawe uß Engelandt". Erster Druck Straßburg ohne Jahrzahl; 1551?), „Der Knabenspiegel" (Ein kurtzweilig History zweier Knaben, deren einer eins Ritters, deren ander eines Bawren Son war. Erster Druck Straßburg 1554), auch durch die Geschichte „Von guten und bösen Nachbarn" (Wie ein reicher Kauffmann aus Probant in das Künigreich Portugal zohe. Erster Druck Straßburg 1556) geht allerdings, dem allgemeinen Zeitgeist gemäß, ein lehrhafter Zug, allein dieselben zeigen sich auch den Volksbüchern in der absichtslosen und frischen Lebensdarstellung verwandt in dem Eingehen auf Momente und Seiten des Lebens, an denen die moralisirende und streitbare Kunst des Jahrhunderts scheu oder hochmüthig vorüberstreift. Wickrams bestes Buch ist offenbar „Der Goldfaden" (Eine schöne, liebliche und kurtzweilige Historie von eines armen Hirten Sohn, Löwfried genandt, welcher auß seinem fleißigen studieren, Unterdienstbarkeit und Ritterlichen Thaten eines Graffen Tochter überkam. Erster Druck Straßburg 1557; neue Bearbeitung herausgegeben von Clemens Brentano,

Heidelberg 1809), eine der ersten in der langen Reihe romanhafter Erzählungen von trefflichen Jünglingen, die sich aus den untersten Klassen des Volks durch innern Adel und hohe Gesinnung auch zu äußerem Ansehen und Glanz emporarbeiten und schließlich eine Geliebte, die anfänglich hoch über ihnen steht, mit gutem Fug davontragen. Romane dieser Art entsprachen schon in ältester Zeit der unausrottbaren idealen Vorstellung eines Volks, welches von jeher, wie kaum ein anderes, vom Zauber der begabten, innerlich edlen und darum auch äußerlich zu allem berechtigten Individualität ergriffen ward. Die Abenteuer des Löwfried, welche Wickram erzählt, klingen zum Theil an die Abenteuer der ritterlichen Dichtungen des Mittelalters an, selbst ein märchenhaftes Element fehlt in der Erzählung von dem zahmen Löwen Lotzmann nicht, der sich dem Hirten Erich und dessen Weibe anschließt und dann am Hofe von Lissabona wieder auftaucht, um Löwfried in dem entscheidenden Augenblick, wo ihn der gräfliche Vater seiner geliebten Angliana ermorden lassen will, zu retten. Das Beste aber am „Goldfaden“ ist doch ein naturwahrer, schlichtinniger Gemüthston, welcher durch die besten Scenen des Romans hindurch klingt, dann die rührende frohe Zuversicht, daß gesunder Sinn und frische Kraft über alle Fährlichkeiten und Hindernisse siegen müssen, und ein gewisses künstlerisches Gleichmaß des Vortrags. Und so entschieden Wickrams Bürgerlichkeit aus den Vorstellungen und Zügen des „Goldfaden“ spricht, so steht er doch dem Leben, welches über die Kreise des reichsstädtischen Lebens hinaus liegt, mit unendlich größerer Unbefangenheit gegenüber als die meisten bürgerlichen Dichter der Reformationszeit. Das Unausgereifte, Skizzenhafte großer Theile seiner Dichtungen aber theilt er mit allen Zeitgenossen.

Eine Gestalt, wie sie nur das Zeitalter der Reformation hervorzubringen vermochte, ein Mann von hervorragender geistiger Begabung, welcher seine literarischen Bestrebungen in einem wechselvollen, wild umhergeworfenen, fast abenteuerlichen Leben zu bewahren hatte und bei geringem persönlichen Glück die große Umgestaltung des deutschen Lebens rüstig und redlich fördern half, war **Burchard Waldis**, der Fabeldichter. Auch seine Lebensumstände liegen mannigfach im Dunkel; die Nothwendigkeit, sie zum größern Theil aus den Andeutungen seiner Schriften zu entnehmen, in denen es namentlich in den



Fabeln (wie in Hans Sachs' poetischen Erzählungen) an Fiktionen nicht fehlen wird, läßt vorzugsweise in Bezug auf Waldis' große Reisen manche Zweifel übrig. Waldis war um das Ende des 15. Jahrhunderts (zwischen 1480 und 1490) zu Allendorf an der Werra in der Landschaft Hessen geboren, seine Jugendgeschichte kennen wir nicht; daß er eine gelehrte Bildung erhielt, geht aus seinen späteren Schriften hervor; daß er in den Franciskanerorden eintrat, ist gewiß; aber völlig unklar, durch welche Fügungen und Schicksale er nach dem fernen Livland verschlagen wurde. Um 1523 befand er sich in einem Kloster zu Riga, damals noch ein gläubiger Sohn der alten Kirche. Die reformatorische Bewegung begann auch in der livländischen Handels- und Hansestadt; der Erzbischof von Riga, Kaspar von Linden, sendete drei Mönche, unter ihnen Waldis, zum Kaiser nach Deutschland, um gegen die Gewaltthaten und Ausschreitungen der lutherisch Gesinnten Klage zu erheben. Sie suchten vom Reichsregiment, welches für den in Spanien abwesenden Kaiser Deutschland regierte, einen Befehl an den Rath von Riga zu erwirken, nach welchem alle kirchlichen Neuerungen abgestellt werden sollten. Die rigaischen Gesandten wohnten dem Nürnberger Reichstag von 1524 bei, verhandelten mit dem päpstlichen Legaten Campeggio und machten sich endlich mit dem Reichstagsabschied, welcher keiner der kämpfenden kirchlichen Parteien genügte, wieder nach Hause. In Riga aber hatte der Magistrat die erzbischöfliche Gesandtschaft mit Mißfallen verfolgt, Burchard Waldis und einer seiner Begleiter wurden ins Gefängnis geworfen. Doch scheint er bald befreit worden zu sein und schloß sich in kurzem der evangelischen Lehre an. Er verließ den geistlichen Stand und widmete sich, wie hunderte von ausgetretenen Mönchen, einem bürgerlichen Beruf. Er ward Zinngießer (Kannengießer) zu Riga und scheint eine Zeitlang einen ausgedehnten Handel betrieben zu haben. An der Weiterentwickelung der kirchlichen Dinge in dieser Stadt nahm er noch Jahre hindurch Antheil; am 25. Februar 1527 wurde ein Fastnachtsspiel in niederdeutschen Reimen, „Die Parabel vom verlornen Sohn" (Riga 1527), von Waldis aufgeführt; aus dem Jahr 1530 haben wir ein poetisches Gebet von ihm, welches in der Kirchenordnung der Stadt Riga mit abgedruckt ward. Danach folgt eine Zeit in Waldis' Leben, von der wir nur aus Andeutungen in der Vorrede zu seinem später veröffentlichten „Psalter" wissen,

daß er lange im Gefängnis (wohl in moskowitischer Gefangenschaft) geschmachtet und nur seinen beiden Brüdern seine Befreiung zu danken hatte. 1542 taucht er wieder in seinem alten Vaterland Hessen auf, dichtete einige Spottlieder gegen Herzog Heinrich den Jüngern von Braunschweig, den Todfeind des Landgrafen Philipp von Hessen. 1544 ernannte ihn Philipp zum Pfarrer von Abterode, 1548 gab er seinen deutschen „Esopus" heraus. Er hatte sich mit der Wittwe eines Pfarrers Heistermann von Hofgeismar verheirathet und besaß mehrere Kinder; doch mag der Schwiegersohn, der ihn 1557 in seinem geistlichen Amt ablöste, eben nur der Gatte einer Stieftochter gewesen sein. Sein Todesjahr ist nicht genau bekannt, wahrscheinlich starb er um die Zeit der Amtsniederlegung. — Seine letzten Schriften: „Das päpstisch Reich" und „Summarien über die ganze Bibel", in Reimen verfaßt, datiren von 1556. — Von allen seinen Schriften (unter denen sich auch eine eben erwähnte poetische Uebertragung des „Psalters" und eine modernisirende Bearbeitung des „Teuerdank" befanden) fand den größten Beifall der „Esopus", ganz neu gemacht und in Reimen gefaßt (erster Druck Frankfurt am Main 1548; neueste Ausgabe herausgegeben von Heinrich Kurz, Leipzig 1862), mit welchem Waldis in die Reihe der erzählend moralisirenden deutschen Dichter des 16. Jahrhunderts eintrat. Die Stoffe zu seinen Fabeln und Schwankdichtungen schöpfte er nicht bloß aus dem Fabelbuch Aesops, sondern fügte eine ganze Reihe verwandter Erzählungen, die er lateinischen und deutschen Schriften entnahm, hinzu, erfand wohl auch eine Anzahl seiner Fabeln selbst und griff einzelne Schwänke aus der ihn umgebenden Menschenwelt auf, um sie in die Thierwelt zu übertragen. So entstanden eine große Reihe (vier Bücher) kurzer Erzählungen (in den althergebrachten Reimpaaren mit vier Hebungen), in denen Burchard Waldis überall einen frischen, kräftigen Sinn, einen wirklich guten Humor, der komische Züge rasch aufzufassen und zu verbinden weiß, entschiedenes Erzählertalent und natürlich jene evangelischen Grundanschauungen bewährte, die ihm im Gang seines Lebens zu tiefen Ueberzeugungen geworden waren. Das eigentlich künstlerische Element ist bei Waldis so wenig entwickelt wie bei den meisten deutschen Dichtern des 16. Jahrhunderts, nicht nur daß er wenig Stimmung besitzt (die in der Fabel entbehrlich scheint), auch seine Form ist



oft rauh, spröde und nachlässig, seine Behandlung und Ausführung merkwürdig ungleich. Während in einer Reihe der besten Fabeln die Erzählung detaillirter, die Nutzanwendung knapp und schlagend ist, verläuft in anderen die Erzählung ohne lebendigen Eindruck und macht einer eben so nüchternen wie breiten Lehrhaftigkeit Platz. Die Zeit spiegelt Waldis' „Esopus" insofern getreu wieder, als die Heuchelei der Pfaffen, der Ablaß und die Gnadenmittel, der Schlendrian des verkommenen alten Kirchenwesens gelegentlich in den stärksten Farben geschildert werden. Auch der wachsende Druck der fürstlichen Gewalt und der harten Justiz entging ihm nicht und bildet oft den Gegenstand seiner Fabeln. Bestimmt waren dieselben, seiner eigenen Meinung nach (die er in der Widmung seines „Esopus" an den Bürgermeister von Riga, Johann Butte, ausdrückt), „der lieben Jugend, Knaben und Jungfrauen zu Dienst und Förderung"; derb volksthümlich blieb dabei seine Vortrags- und Redeweise immer.

Der Thierfabel, als einer der Satire förderlichen Dichtungsart, bemächtigten sich natürlich auch andere Poeten dieses Zeitraums. Neben Erasmus Alberus, dessen bereits an anderer Stelle gedacht wurde (vergl. Kap. 46, S. 263), verdankte er seinen bleibenden Ruf hauptsächlich seinen Fabeln. — Jörg Wickrams Landsmann, Martin Montanus von Straßburg, welcher sich als dramatischer Dichter und Schwankerzähler bethätigte („Wegkürtzer", 1557), zog zwar für seine Erzählungen und Schwänke das Zurückgreifen auf die italienischen Novellen und die Facetien des Poggio der Nachbildung äsopischer Fabeln vor. Dafür versuchte sich Waldis' Landsmann Hans Wilhelm Kirchhof, dessen beste Leistungen noch in diese Zeit fallen, in der realistischen Erzählung wie in der Thierfabel. Kirchhof, um 1525 zu Kassel geboren, studirte nach mannigfachen Kriegsabenteuern in den fünfziger Jahren Medicin zu Marburg, lebte dann in Kassel und Spangenberg, dichtete auf Veranlassung Landgraf Wilhelms von Hessen eine Anzahl von geistlichen Schauspielen und gab sein lebendiges Buch „Wend-Unmuth" (Frankfurt am Main 1563; neueste Ausgabe von Osterley, Stuttgart 1869) heraus, dessen erste Theile sich der eben wirksamen frischen und volksthümlichen Schwankdichtung anschlossen, während die letzten, gegen den Ausgang des Jahrhunderts erscheinenden (Kirchhof starb erst 1603), schon in einen Gegensatz zu der inzwischen emporgewachsenen, in ihrem Grundton wesentlich veränderten Literatur geriethen.

Einundfünfzigstes Kapitel.

Die Reformation in der französischen Literatur.

Seit dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hatten die Gedanken und Stimmungen der Kirchenreformatoren auch nach Frankreich hinüber zu wirken begonnen. Wie überall trafen die ersten Regungen des reformatorischen Geistes mit den geistigen Anschauungen und Empfindungen zusammen, welche durch die Alterthumsstudien und die Neubelebung der Wissenschaften erzeugt waren. Es währte geraume Zeit, bevor man zum klaren Bewußtsein kam, wie grundverschieden, ja gegensätzlich die Ideale des romanischen Humanismus und jene der Reformation waren. Im Beginn der ganzen Bewegung blieben Luthers Schriften und Kämpfe nicht ohne Beachtung, im Fortgang derselben gewannen ganz natürlicherweise die Schweizer und Straßburger Reformatoren, allen voran Zwingli, eine stärkere Einwirkung auf die französischen Bekenner des Evangeliums. Die eigentliche französische Reformation aber erscheint durchaus an die Persönlichkeit und das Auftreten Jean Calvins geknüpft, welcher für die französisch redende Welt und die Reformation von Süd- und Westeuropa eine Stellung und Bedeutung errang, die der Stellung und Bedeutung Luthers in Deutschland und Nordeuropa nahezu gleich kam. Die Gesammtentwickelung des Protestantismus litt unter dem wachsenden Zwiespalt zwischen der Lehre und Anhängerschaft Luthers und der Lehre und Anhängerschaft Calvins —, für Frankreich aber ward durch das Auftreten gerade dieser den eigenthümlichen romanischen Vorstellungen von religiöser Begeisterung entsprechenden Natur eine stärkere Ausbreitung der reformatorischen Lehren erst möglich. Seit Calvin festen Fuß in Genf gefaßt und seine Sendboten von dieser Stadt aus, die er zum geistigen Mittelpunkt des französischen Protestantismus umschuf, Frankreich durchzogen, wuchsen die reformirten



Gemeinden in Calvins Vaterland rasch zu einer Kirche und alsbald auch, dem Wesen des Calvinismus entsprechend, zu einer mächtigen politischen Partei heran. Mit eiserner Energie und der ganzen Gewalt einer Natur, in der sich fanatische Ueberzeugung und die schneidigste Verstandeskälte wundersam paarten, unterwarf Calvin seinem Willen die Republik Genf und stellte seinen theokratischen Staat unter ein Sittengesetz von drakonischer Strenge und düsterer Färbung. Gelang es ihm auch nicht völlig, die Protestanten Frankeichs, die von üppigen Prinzen und lebenslustigen Edelleuten geführten „Hugenotten", unter die Zucht seiner finstern Weltanschauung zu beugen, so bestimmte sein Einfluß immerhin die ganze Sinnesrichtung und geistige Entwickelung der französischen Protestanten, und sein herausfordernder und trotziger Geist lebte in den Kämpfen fort, mit denen unmittelbar nach Calvins Tod seine Anhänger ihre Duldung und Geltung im französischen Staat zu gewinnen versuchten.

Der Einfluß, den die Calvinisten auf die gesammte französische Geistesentwickelung gewannen, war trotz ihrer Energie und der großen Talente, welche sie in ihren Reihen zählten, nur ein mäßiger. Die Mehrzahl des französischen Volks stand auf Seiten der alten Kirche, und die herbe Strenge der Lebensauffassung stieß Tausende auch von denen ab, welche Neigung zu den kirchlichen Lehren des Genfer Reformators gezeigt hatten. Der gemeinsame Ausgangspunkt der französischen Renaissancepoeten und der protestantischen Schriftsteller war allerdings das Studium der Alten, aber welch andere Konsequenzen zogen Rabelais und die leichten Lyriker aus diesem Studium als der düstere und harte Calvin!

Trotz alledem ward Calvin einer der hervorragendsten französischen Prosaisten seiner Zeit und sein klassisches Hauptwerk, die „Unterweisung in der christlichen Religion" (zuerst als „Christianae religionis institutio", Basel 1536, in lateinischer Sprache, dann 1541 als „Institution chrétienne" in französischer Sprache publicirt und in zahllosen Ausgaben wiederholt), ward über die Zahl seiner Anhänger hinaus als ein Meisterwerk französischer Prosa bewundert. „Es hatte", meint der neueste Biograph Calvins, „eine unverkennbare Berechtigung, wenn man den Verfasser der Institution als den Aristoteles der Reformation bezeichnete. Die Methode ist lichtvoll und klar, der

Jvry scheint er noch theilgenommen zu haben, sein „Siegesgesang“ (Cantique sur la victoire d'Yvry) ward zugleich sein Schwanengesang; infolge vernachlässigter Wunden und fortgesetzter Kriegsstrapazen starb Saluste du Bartas bereits im Juli des Jahrs 1590, nur 46 Jahre alt. Seine Dichtungen waren größtentheils bei seinen Lebzeiten veröffentlicht worden, sie behaupteten eine gewisse Geltung bis ins 17. Jahrhundert hinein, wurden aber dann nicht nur um ihres religiösen Inhalts willen, sondern weil sie von Provinzialismen erfüllt und dem an der Antike gebildeten spätern Geschmack zu biblisch bilderreich waren, so zurückgedrängt, daß Goethe (in den Anmerkungen zu „Rameau's Neffe“) die Meinung aussprechen durfte, die Gedichte des Bartas seien den Franzosen um ihres bunten Ansehens willen auf der jetzigen Höhe ihrer eingebildeten Kultur äußerst verhaßt. Saluste's poetisches Erstlingswerk: „Die christliche Muse“ (La Muse chrestienne, Bordeaux 1574) enthielt eine Anzahl von Sonetten und die größeren Dichtungen „Der Triumph des Glaubens“, „Judith“ und „Urania“.[1] Ihnen folgte Saluste's Hauptwerk: „Die Woche oder die Schöpfung der Welt“ (La Semaine ou Création du Monde, Paris 1578), einer der interessantesten Vorläufer der Milton-Klopstock'schen heiligen Dichtung. Die Schöpfungsgeschichte der Bücher Moses mit ihren mächtigen Zügen forderte die Phantasie des calvinistischen Dichters zu einer Detaillirung der Vorgänge der ersten sieben Tage, der es an einzelnen großartigen Zügen und poetischen Bildern nicht fehlte, heraus. Der Beifall, welchen diese „Schöpfung“ fand, führte den Dichter auf der betretenen Bahn weiter und namentlich „Die zweite Woche oder die Kindheit der Welt“ (La seconde Semaine ou l'Enfance du Monde, Paris 1584) mit ihren Schilderungen des Gartens Eden vor dem Sündenfall darf für einen Prolog zu Miltons „Verlornem Paradies“ gelten. Mit dem später hinzugefügten „Abraham“ (La vocation) und einer Reihe von Gedichten, deren Stoff den Büchern der Richter und Könige entnommen wurde, erweiterten sich die poetischen Arbeiten des Seigneur du Bartas zu einem Alten Testament in Versen, charakteristisch für die Vorliebe, welche die Calvinisten für die Bücher des Alten Bundes überall an den Tag legten.

---

[1] Urania oder Himmlische Rose. Judith. Siegesgesang auf die Schlacht bei Jvry. Aus dem Französischen ins Deutsche übertragen (Köthen 1641).

Saluste's hervorragendster Geistesgenosse und Nachfolger aus den Reihen der hugenottischen Aristokratie war Theodor Agrippa d'Aubigné. Am 8. Februar 1552 auf dem Schloß St. Maury im heutigen Departement der Charente als Sohn des Jean d'Aubigné, Kanzlers der Königin von Navarra, geboren, erhielt er eine streng calvinistische Erziehung und eine ausgezeichnete wissenschaftliche Bildung, sollte als zehnjähriger Knabe mit anderen „Ketzern" den Feuertod erleiden, entrann jedoch glücklich, verlor aber frühzeitig seinen Vater, der an den bei der Vertheidigung von Orléans gegen die Katholiken empfangenen Wunden starb. Bei einem längern Aufenthalt in Genf, wo Beza noch unmittelbaren Einfluß auf ihn gewann, konnten sich natürlich die Eindrücke und Anschauungen, die er durch seine Erziehung empfangen, nur verstärken. Bereits 1569 focht er bei Jarnac in den Reihen der Reformirten, zu Ehren seines Glaubens bestand er auch mehrfach Duelle und war gerade aus Anlaß eines solchen aus Paris geflüchtet, als dort die große Schlächterei der Bartholomäusnacht in Scene ging. Seit 1573 war er in der Umgebung Heinrichs von Navarra, seine Genfer Sitten hielten ihn nicht davon ab, am Hof der Katharina von Medici zu glänzen; er dichtete damals selbst, nach Heidenweise, ein Festspiel, „Circe", welches später König Heinrich III. mit großem Pomp aufführen ließ. Aber daneben war es doch hauptsächlich sein Einfluß, welcher den in den Schrecken der Bartholomäusnacht zur alten Kirche übergetretenen König von Navarra zum Genfer Bekenntnis zurücktrieb. 1583 verheirathete sich d'Aubigné mit Susanne de Lazey und ward durch diese Heirath einer der begütertsten hugenottischen Kavaliere. Zu dieser Zeit hatte er bereits sein größtes poetisches Werk, die „Tragiques", begonnen, welches in den achtziger Jahren zuerst durch Abschriften verbreitet wurde. Der letzte, entscheidende Krieg zwischen der katholischen Ligue und dem nunmehrigen Heinrich IV. von Frankreich und Navarra sah d'Aubigné tapfer an der Seite seines Königs kämpfen; er nahm an den Schlachten und Belagerungen mit freudigem Muth Antheil, mißbilligte aber mit schwerem Herzen den abermaligen unvermeidlichen Uebertritt Heinrichs zur katholischen Kirche. Nach der Meinung des unbeugsamen, ehrlichen Calvinisten wäre es besser gewesen, wenn der Béarner über einen Winkel Frankreichs als protestantischer König regiert hätte, als daß er Paris mit einer Messe erkaufte. Mit unwandelbarer Treue stand er

natürlich auch fernerhin zu Heinrich IV.; aber da er seine Gesinnungen keinen Augenblick verbarg, so kam es zu Mißverständnissen und Zerwürfnissen. D'Aubigné lebte, als hervorragendes Haupt der reformirten Kirche von Frankreich geehrt, mehr auf seinen Gütern als am Hof. Literarische Arbeiten wechselten hier mit politischen und Verwaltungsgeschäften. Ein Jahrzehnt nach der Ermordung des Königs, also 1620, zog sich d'Aubigné, der selbst im höchsten Alter in die Kämpfe verstrickt worden war, welche die französischen Protestanten um ihre Sonderstellung zu bestehen hatten, aus Frankreich nach Genf zurück und starb hier am 29. April 1630.

D'Aubigné's poetische Thätigkeit ging seinen literarischen Bestrebungen als Essayist und Historiker zur Seite; die Sache des Calvinismus, die ihm die Sache Gottes und der wahren Kirche blieb, bildet den gemeinsamen Mittelpunkt dieser literarischen Bestrebungen. An Ursprünglichkeit und Energie des poetischen Naturells überragte er alle französischen Poeten seiner Kirche; die Lebhaftigkeit seines Geistes und die Fülle seiner Phantasie könnte man sogar als in einem gewissen Gegensatz zur religiösen Grundanschauung und dem strengen Lebensernst des Poeten stehend betrachten. Wenigstens führte ihn dies Naturell oft über die Schranken hinaus, die Calvin der heiligen und erlaubten Poesie gezogen hatte; in seinen Jugendgedichten, die er „Frühling" (Printemps; zuerst herausgegeben in der Sammlung der „Oeuvres complètes de d'Aubigné" von Reaume und de Caussade, Paris 1873—77) genannt, finden sich Madrigale, Sonette und Chansons, die in Genf nur Kopfschütteln erregt haben müssen. Aber seine ernsten Bestrebungen traten entscheidend in den Vordergrund in jenem eigenthümlichen Hauptwerk, dem er den Namen „Tragische Geschicke" (Les tragiques; erster Druck, Maille 1616; neueste Ausgaben von Lalanne, Paris 1857, und in den „Oeuvres complètes", Bd. 3) gab, und welches gleichsam eine Art poetischen Weltgerichts darstellte. Ausgehend von dem, was er kannte und selbst erlebt hatte, griff er kühn auch in die Vergangenheit zurück und prophetisch in die Zukunft hinaus, um seiner bedrängten Kirche Trost zu verschaffen, ihre Feinde schonungslos zu strafen und ihren Triumph und Sieg für künftige Zeiten zu verkünden. Namentlich in der ergreifenden, farbenlodernden Schilderung der Gegenwart des Jammers und der Verwüstung, welche die Bürgerkriege über

Frankreich gebracht haben, in der Verherrlichung der Märtyrer entfaltet d'Aubigné eine Kraft lebendiger Schilderung und ein innerliches, echtes Pathos, die den Leser gewaltig ergreifen. Das ganze Gedicht zerfällt in die sieben Gesänge: „Elend", „Fürsten", „Der goldene Saal" (La chambre dorée), „Feuer", „Fesseln", „Rache" und „Gericht" — Ueberschriften, die es schon andeuten, daß die Einheit lediglich in der Anschauung des Verfassers, in der echt calvinistischen Stimmungsmischung von religiöser Inbrunst und altbiblischem Zorn lebt, welche die wechselnden Bilder des großen Gedichts durchdringt.

In ganz anderer Richtung sind die beiden halbpoetischen Werke, welche d'Aubigné außerdem schuf, verdienstlich. Eine satirische Ader und Neigung verleugnet sich selbst in den „Tragiques" nicht, tritt aber im „Bekenntnis des Herrn von Sancy" (Confession catholique du Sieur de Sancy, Paris 1693), einer bittern Spottschrift gegen die Hugenotten, welche Heinrich IV. in den Schoß der katholischen Kirche gefolgt waren, und in den „Abenteuern des Barons von Fäneste" (Aventures du baron de Faeneste, Maille 1618; neueste Ausgabe in den „Oeuvres complètes", Bd. 2) zu Tage, in denen er das neue, jetzt am französischen Hof genießende und gebietende Geschlecht mit all seinen Lastern, Jämmerlichkeiten und lächerlichen Großsprechereien brandmarken will. Dieser aus Dialogen bestehende Halbroman nahm eine Unmasse von unerquicklichem Hof- und Zeitklatsch, von selbst erlebten Anekdoten in sich auf, enthält aber bei alledem so scharfe und schlagende Beobachtungen des Lebens und gewisser Charaktere, daß sich (nach Prosper Mérimée's Ausdruck) „Molière ihrer nicht zu schämen gehabt hätte".

Die Stellung, in welche die französischen Protestanten um die Zeit des Todes d'Aubigné's hineingedrängt waren, schloß sie von einer weitern Mitwirkung an der Entwickelung der französischen Dichtung beinahe vollständig aus. Die calvinistische Literatur des 16. Jahrhunderts erfreute sich im Ausland größerer Beachtung und Würdigung als in Frankreich selbst — die Nachwirkungen derselben müssen mehr in der holländischen und der englischen Puritanerdichtung gesucht werden als in einer Kunst, in welcher inzwischen Ronsard und die Dichter der „Plejade" zur Herrschaft gediehen waren. Auch auf gewisse deutsche Talente und literarische Kreise blieb die calvinistische Literatur und überhaupt die Gesammtwelt des französischen

Calvinismus nicht ohne Einwirkung; die geistige Annäherung ward durch die fortwährende politische Beziehung zwischen den deutschen Reformirten und den in Waffen stehenden Hugenotten (nachmals durch die Verbindung zwischen Heinrich IV. und dem Pfälzer Hof zu Heidelberg) vermittelt und bedingt. Jene Einwirkungen und Annäherungen fanden namentlich am Ausgang des 16., am Eingang des 17. Jahrhunderts statt und werden uns in der deutschen Literatur dieser Zeit mannigfach entgegentreten.

Zweiundfünfzigstes Kapitel.

Deutschland in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Als Kurfürst Moritz von Sachsen mit seinen Verbündeten den Weltbeherrscher Karl V. besiegt und den Religionsfrieden von Augsburg erzwungen hatte, brach für Deutschland eine lange Periode des Friedens und des materiellen Gedeihens an. Die vereinzelten Kämpfe und Fehden der Zeit von 1555 bis zum Dreißigjährigen Krieg hin hatten gegenüber der allgemeinen Lage des Reichs keine große Bedeutung. Die beiden Menschenalter, die dem Augsburger Frieden folgten, gehörten zu den friedlichsten, aber wahrlich nicht zu den ruhigsten Zeiten der deutschen Geschichte. Die ungeheure Bewegung des voraufgegangenen Halbjahrhunderts ward in hastiger Weise eingedämmt, der Sieg der Reformation fortdauernd durch theologische Parteikämpfe der häßlichsten Art befleckt, und die leidenschaftliche Wahrheitssehnsucht wandelte sich Zug um Zug in den rohesten und wildesten Fanatismus; weltliche Beweggründe aller Art, welche sich schon neben der Begeisterung und dem religiösen Bedürfnis der lutherischen Zeit hervorgedrängt hatten, verquickten sich jetzt unlöslich mit den dogmatischen Zwisten der Zeit, an denen wiederum alle Welt vom Fürsten bis zum Kleinbürger theilnahm. Fast unmöglich zeigt es sich, in den Kämpfen, Begebenheiten und Menschenseelen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts genau zu unterscheiden, wo die Glaubensüberzeugungen enden, und wo der Antheil irdischer und niedriger Leidenschaften beginnt. Eine Gewöhnung an unbarmherzige Verfolgung, an Blutscenen und wilde Schicksalswechsel aber breitete sich in diesen friedlichen Zeiten im deutschen Volk unheilvoll aus. Die Erbitterung zwischen den Glaubensparteien, das Wüthen der „Flacianer“ gegen „Philippisten“, „Osiandristen“ und „Schwenkfeldianer“ und umgekehrt, immer mit Hülfe einzelner Staatsgewalten und gerade zur

Herrschaft gelangten Parteien oder Persönlichkeiten, die Trennung zwischen dem mit der Konkordienformel allmählich erstarrenden reinen Lutherthum und dem beweglichen, vorwärts drängenden Calvinismus, die verderblichen Wirkungen des Jus reformandi, welches ganze Bevölkerungen nach dem subjektiven Ermessen des Landesherrn bald in die eine, bald in die andere Richtung der streitenden Lehrmeinungen trieb, dazu die unmerklich wachsende, aber in Jahrzehnten immer stärker wirkende Veräußerlichung oder theologische Einseitigkeit der Bildung bedrohten die Entwickelung des protestantisch gewordenen weitaus größten Theils des deutschen Volks. In den katholischen Landschaften (die sich eigentlich auf Bayern und die erhaltenen Bisthümer beschränkten) begann das Walten der Gegenreformation und der rasch steigende geistige Einfluß der Jesuiten. Wohin man blickte, legten sich dunkle Wolken über das gesammte deutsche Leben und erzeugten mitten im materiellen Behagen und Gedeihen leidenschaftliche Ungeduld und eine Verdüsterung beinahe jedes Einzeldaseins. Die Scheiterhaufen für die Opfer des greuelvollen Hexenwahns rauchten aller Orten; jede größere deutsche Stadt hatte ihre Justizmorde wegen „Praktiken", die man jeder besiegten religiösen Partei aus dem Verkehr mit Gesinnungsgenossen jederzeit nachweisen konnte. Jene Brutalität und gemüthlose Roheit, die nachmals im Dreißigjährigen Krieg so verhängnisvoll wurden, keimten, von zahlreichen Vertretern der herrschenden Theologie eher gepflegt als bekämpft, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf deutschem Boden bereits üppig. Der Schwung und die Lebenskraft, durch welche sich die erste Hälfte des Reformationszeitalters ausgezeichnet hatten, verflogen oder erhielten sich nur noch auf einzelnen Gebieten.

Das deutsche Volksleben wie die ganze geistige Entwickelung stand in diesem Zeitraum unter der Uebermacht der Dogmenstreitigkeiten. Mit tiefer Verzweiflung hatte schon Melanchthon vor dem Ende seines Lebens das Jahrhundert „voll von Bosheit und Raserei" gescholten. „Schon ist die Verleumdung nicht mehr eine Würze, wie Pindar sagt, sondern eine wüthende Sucht geworden und die Menschen zu Barbaren, die sich vor einer Einschränkung ihrer Zügellosigkeit fürchten. Es wird mit einer gräßlichen Bitterkeit der Gemüther und mit giftiger Verleumdung gestritten." Unter den Ursachen, um derentwillen er den Tod willkommen hieß, stand „die Wuth der Theologen"

obenan. Allein nach dem Tode des Reformators trug diese Wuth, fesselloser als je zuvor, eine quälende Unruhe und Unsicherheit in alles deutsche Leben. Die Katastrophen folgten einander rasch, jede siegende Parteimeinung verfuhr gegen die vor ihr herrschende mit immer härterer Intoleranz, kaum gab es eine andere Schutzwehr, um nicht in diese Kämpfe hineingezogen zu werden, als die völlige Roheit und Bildungslosigkeit. Freilich nahm dieselbe in ebendem Maß in den mittleren und unteren Schichten des deutschen Volks zu, als in den oberen die Nachwirkungen des Humanismus und der Schwung der ersten reformatorischen Geistesbewegung erstarrten. „An die Stelle der Augsburgischen Konfession mit ihrer einfachen Herzlichkeit war die spitzfindige und verdammungssüchtige Konkordienformel getreten. Viel schlimmer noch war es mit der Idee politischer Reform gegangen, wie sie in einem Hutten gelebt und in den Volksbewegungen am Anfang des Jahrhunderts, wenn auch unförmlich genug, sich geregt hatte. Sie hatte sich nicht einmal ausleben können, sie war durch die Schwächung der Reichseinheit, wie die Kirchenspaltung sie herbeigeführt, auf Jahrhunderte hin begraben worden. Die Idee des Humanismus hatte sich von der Reformation in Schatten gestellt und beeinträchtigt gesehen; sie mochte sich nun, sofern sie unter dem Getümmel der theologischen und wirklichen Kriege nicht erstickt war, wieder hervorwagen. Zu einer wirklichen Neubildung kam es auch auf diesem Gebiet in Deutschland nicht." Mit diesen Worten charakterisirt J. D. Strauß („Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nikodemus Frischlin", Frankfurt a. M. 1856, S. 2) die Gesammterscheinung des Niedergangs und der Herabstimmung. Im einzelnen stellten sich die Verhältnisse noch weit schlimmer. Die weltlichen Wissenschaften (immer die Jurisprudenz ausgenommen, welche sich fest neben der Theologie behauptete) waren an Ansehen, Geltung und Leistungskraft tief gesunken. Philosophie, Philologie und Geschichte erschienen den Theologen jenes Zeitraums verdächtig. Die einseitige und beinahe ausschließliche Pflege des Lateinischen, wie sie auf Schulen und Hochschulen stattfand, äußerte bedenkliche Rückwirkungen auf die Beherrschung der eigenen Sprache. Schon ging der Mehrzahl der Schriftsteller der Reichthum der lutherischen Schriftsprache wieder verloren, bei der allgemeinen und unablässigen Beschäftigung mit der Bibel um so auffälliger und unerfreulicher.

Aber der Gebrauch des Lateinischen für nahezu alle geistigen Zwecke (die Predigt ausgenommen) konnte die Weiterentwickelung der biblischen Kernsprache nicht fördern. In den Lebenskreisen des deutschen Adels, des städtischen Patriciats und Bürgerthums war überall Rückgang der Bildung bemerklich; namentlich verkümmerten die Ansätze zur bessern Bildung der Frauen, welche die vorige Generation aufgewiesen hatte.

Keineswegs darf man glauben, daß die Massen klar erkannt hätten, woran die Zeit krankte. Aber ein dumpfes Bewußtsein des trotz der glorreich durchgeführten Reformation, welche in dieser Zeit sich namentlich in den kaiserlichen Erbländern noch immer mehr verbreitete, unerfreulichen Zustands lastete über vielen Gemüthern. Selbst der große Krieg, der den theologischen Hader und die daran geknüpfte politische Intrigue in Blut ersticken sollte, ward von klarer Blickenden vorausgesehen. Patriotische Naturen täuschten sich nicht über die Lage des Deutschen Reichs und Volks. „Wenn die Dinge einmal zur Thätigkeit und inneren Kriegen gerathen", schrieb Lazarus Schwendi an Kaiser Max II. 1574, „was für ein jämmerliches Wesen würde daraus erfolgen, und wie würden die fremden Nationen Oel in das Feuer gießen, damit wir einander selber aufnutzen und letztlich ihnen und den Türken, die solche Gelegenheit auch nicht verschlafen würden, in die Hände kommen. Die Dinge haben desto mehr Gefahr auf sich, weil man beiderseits im Reich dermaßen gefaßt ist, daß ein Theil den andern würde austilgen mögen, und daß, wenn der eine Theil fremder Hülfe und Anhang wird brauchen, der andere Theil nicht weniger dazu wird bedacht sein." Die Furcht vor großen und außerordentlichen Katastrophen nahm gelegentlich noch die populären Vorstellungen vom Hereinbrechen der Türken oder vom baldigen Weltuntergang an; im allgemeinen aber empfand man instinktiv, daß das kommende Unheil aus dem eigenen Volk hervorgehen werde. Die meisten Ereignisse zwischen 1555 und 1618 weißagten Schlimmes; im Beginn der Regierung Kaiser Maximilians II. nahm allerdings die Stimmung der protestantischen Kreise einen letzten Aufschwung, da man den Uebertritt dieses Herrschers zum Augsburgischen Bekenntnis erwartete; seit der Thronbesteigung Rudolfs II. hoffte man wenig mehr, und nur die Calvinisten fuhren fort, auf eine weitere, wenn nöthig gewaltsame Ausbreitung ihrer Kirche hinzuwirken. Der Verkehr der deutschen Katholiken mit Rom und



Spanien half den Verkehr der Calvinisten mit Holland und Heinrich IV. von Frankreich rechtfertigen. Künstliche und phantastische Pläne, die sich großentheils in nichts auflösten, jagten einander in den Kreisen der theologischen Politiker, die nicht Zeit fanden, sich um die tieferen Lebensinteressen des deutschen Volks zu kümmern.

Unter diesen Umständen verlor auch die deutsche Dichtung mehr und mehr den Schwung und die sichere Zuversicht, die lebendige Beweglichkeit, durch welche sie sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte. Wenn im allgemeinen noch der volksthümliche Ton und die reformatorische Tendenz herrschend blieben, so schlug der erstere in Roheit und Plattheit, die letztere in Hereinziehung des wüsten theologischen Gezänks bedenklich um. Daneben gewannen die Einwirkungen des Auslands größere Bedeutung. Die „englischen Komödianten" zogen in Deutschland umher und eroberten ihren wirkungsreichen Darstellungen Beifall. Naturen, die weder an dem Dogmenstreit, noch an der Derbheit der Schwankdichtung Wohlgefallen fanden, gelehrte Kenner ausländischer Literaturen begannen von einer Poesie zu träumen, die über den Streit der Parteien erhaben und durch entwickelungsfähige Formen ausgezeichnet sei. Neben der Poesie der lateinisch dichtenden Humanisten, die auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht völlig erstarb, erlangten die französische und von den katholischen Lebenskreisen her die gleichzeitige italienische Lyrik einen gewissen Einfluß und halfen gegen das Ende des Zeitraums hin die Anfänge einer deutschen akademischen Dichtung begründen. Im ganzen blieb man sich bewußt, daß die Weise des verflossenen Zeitraums außerordentliche und tiefgreifende Wirkungen hervorgebracht habe, und versuchte, sich demgemäß an dieselbe anzuschließen. Dabei überkam wohl einzelne Naturen die Ahnung, daß die frische Treuherzigkeit und fortreißende Ueberzeugung der vorangegangenen Schriftstellergeneration nicht zu erreichen sei; meist jedoch trachtete man sie zu überbieten. Die Derbheit ward Unflätigkeit, die didaktische Neigung überwucherte alles frische Leben und alle unmittelbare Darstellung, der eigentliche Zweck der Poesie trat immer weiter zurück, und die Dichter hielten es immer mehr für nöthig, sich den herrschenden Anschauungen gegenüber zu rechtfertigen, daß sie überhaupt dichteten.

Die Grundstimmung der Zeit ward in entscheidender Weise durch zwei letzte „Volksbücher" offenbart, in denen eine bedeutende dichtende Phantasie mitwirkte, die aber klarer als eine

Reihe kulturhistorischer Abhandlungen erweisen, welche Einbuße an Lebensmuth und froher Zuversicht der Sinn des deutschen Volks erlitten hatte. In der „Historie von Doctor Johann Faust, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler“, welche zuerst in Frankfurt 1587 gedruckt ward, erschien eine ganze Reihe von mittelalterlichen Zaubergeschichten und selbst Schwänken auf den Namen jenes Doktor Faust vereinigt und durch die Erzählung vom Bündnis dieses Wittenberger Gelehrten mit dem Teufel und dem grausigen Ende Fausts zu einer folgerichtigen Einheit verbunden. Bei allen Vorzügen einer kräftig-anschaulichen Darstellung trug der Volksroman das Gepräge einer düstern Zeit: er war vom Teufels- und Hexenwahn durchdrungen; er schilderte, im Anschluß an die herrschenden Anschauungen, Fausts Wissensdurst und seine Abwendung von der allein heilbringenden Gottesgelahrtheit als die Ursache seines Falles; er malte mit den stärksten Farben zuerst die Ueppigkeit, dann die grausige Verzweiflung und Todesfurcht des Schwarzkünstlers. Der Abgrund, der überall zu Füßen des sündigen Menschen klafft, kann nach dem Sinn des Faustbuchs nur vermieden werden, wenn der Einzelne sich im „rechten“ Gottesglauben schlicht, einfältig, ohne Zweifel und Wanken erhält, wobei der „rechte“ denn freilich von Landschaft zu Landschaft ein anderer war. — Den düsteren Vorstellungen der Zeit gab auch das letzte, um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgetretene Volksbuch „Vom ewigen Juden“ Ausdruck. Aus dem Bericht über jenen Ahasverus, der sich bei der Kreuzigung Christi in Jerusalem gegen den Heiland vergangen hat und seitdem, ohne sterben zu können, durch alle Länder irrt, nicht Friede und Gnade findet, leuchtet die fanatische Unduldsamkeit der Zeit hervor, und er zeugt für die specifisch theologische Richtung, die man der deutschen Volksphantasie gegeben hatte und noch weiter zu geben suchte.

Daß neben diesen dem Düstern, Unerquicklichen zugewandten Dichtungen die derbe Lebens- und Schwanklust der vorangegangenen beiden Menschenalter nicht ohne weiteres erstarb, bedarf kaum der Erwähnung. In den Späßen und Schwänken, die als „Geschichten und Thaten der Schiltbürger“ gesammelt wurden, sowie im Lügenbüchlein „Der Finkenritter“ meint man doch schon die Anstrengung zu spüren, die es kostete, den lebenslustigen und harmlosen Ton besserer Zeiten wieder anzuschlagen. Im deutschen Volksleben der Zeit fehlte es noch keineswegs an Genuß und

derber Lebensfreude, die strengeren Sittenrichter schalten über Völlerei und Ueppigkeit, die populären Poeten fanden es schwierig, das Nationallaster des Trunks („Ach wenn die deutschen Knecht und Herrn nicht leider so versoffen wärn", singt Bartholomäus Ringwaldt) mit den sonst gepriesenen rühmlichen Tugenden der Deutschen zu vereinen. Aber der Genuß ward roher, plumper, die Beseitigung und Verkümmerung so vieler geistigen Interessen, die Gewöhnung an die oben geschilderte Barbarei blieben nicht ohne schlimme Wirkung auf die Lebensgewohnheiten und Vergnügungen des Volks. Im Vergleich mit dem außerordentlichen materiellen Gedeihen Deutschlands in diesem Zeitraum machte jetzt die äußerliche Anmuth und Schönheit des Daseins nur geringe Fortschritte; die Herausbildung einer deutschen Renaissance in der bildenden Kunst, namentlich in der Architektur, die entschiedene Leistungsfähigkeit des deutschen Kunstgewerbes von damals scheinen die rohen Sitten und Lebensformen wenig gemildert zu haben. Wohl förderten sie die Neigung zu äußerem Prunk, zu einer Pracht namentlich des fürstlichen Lebens, welche den Hintergrund zu idealer Stimmung und vielseitiger Bildung hätte abgeben können, wäre der Zug dazu außerhalb ganz vereinzelt stehender kleinen aristokratischen Kreise irgend vorhanden gewesen. Die Anstrengungen der deutschen Dichter und Schriftsteller jenes Zeitraums, sich der herrschenden Barbarei und der rohen Auffassung des Daseins zu entwinden, haben oft etwas Rührendes; der Erfolg war ein sehr geringer. Den eigentlichen Kern des Uebels: die tiefe Herabstimmung des deutschen Lebens selbst, die verhängnisvolle Strömung, in welche der mächtige Aufschwung der ersten Reformationszeit gerathen war, erkannten und ahnten nur wenige. Die ihn erkannten, entfremdeten sich dann meist dem deutschen Leben selbst, ohne ein fremdes besseres dafür eintauschen zu können. Die Bewunderung und Nachahmung des Auslands, die man als eine Folge des Dreißigjährigen Kriegs zu bezeichnen pflegt, hatte schon längst vorher begonnen, freilich unter Zuständen, die den unvermeidlichen Krieg vorbereiteten. — Die ganze Entwickelung Deutschlands in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gestaltete sich schließlich zu einer Vorbereitung auf das größte und folgenschwerste Unheil, welches ein Kulturvolk der neuern Zeit getroffen hat, beinahe sollte man sagen, von demselben freiwillig über sich genommen worden ist.

Dreiundfünfzigstes Kapitel.

Johann Fischart.

Naturanlage und Sinnesrichtung des großen poetischen Talents verschwinden auch in schlimmen Zeiten nicht mit einem Mal. Beinahe in jeder Periode des Niedergangs ragt irgend eine große Persönlichkeit hervor, welche die Kraft und Talentrichtung sei es der vorangegangenen, sei es einer folgenden bessern Zeit zu besitzen scheint. Bei näherer Prüfung lassen sich auch in diesen überragenden Naturen gewisse Elemente ihrer Tage wahrnehmen; aber das Entscheidende bleibt, daß sie der Verkümmerung und Herabstimmuug nicht verfallen, welche rings um sie waltet. Johann Fischart, der größte deutsche Dichter und Schriftsteller der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war nicht in dem Maß volksthümlich, um sich der Neigung zu einer Gelehrtenpoesie, die eben herrschend ward, völlig zu entziehen, nicht in dem Maß schöpferisch, um sich die Anlehnung an Vorgänger und Zeitgenossen völlig zu versagen, nicht so innerlich frei und durchgebildet, um nicht der trostlosesten Erscheinung seiner Zeit, dem Teufels- und Hexenwahn, zu huldigen. Trotzdem ruft die Gesammterscheinung Fischarts eine bewundernde und freudige Theilnahme hervor; man empfindet, daß er im großen und ganzen eine so gesunde und tiefe wie bedeutende und ungewöhnliche Persönlichkeit gewesen sein muß, welche Ideale hegte, denen die Zeit und sein Volk freilich nicht mehr gewachsen waren.

Die Lebensgeschichte des originellen Dichters kennen wir nur sehr unvollständig. Johann Fischart muß um den Anfang der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu Mainz oder Straßburg geboren sein; der Zuname „Mentzer", den er sich vielfach beilegt, braucht bloß eine Abstammung seiner Familie aus Mainz zu bezeichnen, und jedenfalls war Straßburg seine eigent-



liche Heimat. In früher Jugend genoß er den Unterricht des Kaspar Scheidt zu Worms (der 1565 mit Frau und Kind an der Pest starb), welchen er seinen Vetter und Lehrer nennt, dessen deutsche Bearbeitung des Dedekind'schen lateinischen „Grobianus" ihn mit dem Ton der volksthümlich-satirischen Poesie der Zeit früh vertraut machte, und der ihn außerdem auf die französische Literatur hinwies. Hierauf studirte er die Rechte und führte längere Zeit hindurch ein gelehrtes Wanderdasein, wie es unter den Humanisten der vorangegangenen Periode üblich gewesen war. Er scheint seine Rechtsstudien auch auf einer italienischen Universität (Siena) betrieben zu haben, muß einige Zeit in Frankfurt a. M. gelebt haben, wo er sich mit dem Buchdrucker Bernhard Jobin verband, der dann sein Schwager ward; später begab er sich nach Basel und erwarb hier 1574 die Würde eines Doktors der Rechte. In Straßburg, wo er sich dauernd niederließ, ohne daß er eine feste Anstellung gewann, und sich wahrscheinlich allein auf den Ertrag gelegentlicher Rechtsgeschäfte und zahlreicher literarischen Arbeiten zu stützen hatte, nahm er lebhaften Antheil an den Kämpfen der Zeit. Die blühende, materiell gedeihende und durch eine reiche Entwickelung aller geistigen Interessen ausgezeichnete Stadt fand in ihm einen begeisterten poetischen Lobredner. Fischarts reichsstädtischer Patriotismus und seine Hinneigung zur Lehre Calvins führten ihn zu republikanischer Gesinnung, die aus seinem „Glückhaften Schiff" wie aus seinen Flugschriften in Prosa zu Gunsten der französischen Hugenotten, der Schweizer deutlich hervorleuchtet. Fischart begriff die ganze Gefahr, die dem jungen Protestantismus durch die Anstrengungen der Gegenreformation und die harte, egoistische Absonderung des norddeutschen Lutherthums drohte; er stellte sich schon darum auf die Seite der rührigern, zu energischem Angriff und Abwehr entschlossenen calvinistischen Partei. In Straßburg selbst kämpfte er gegen die Anerkennung der Konkordienformel auf der Seite von Johann Sturm und verließ bald nach dem Sieg von dessen Gegner Pappus die Stadt. Er ward 1581 Advokat am Reichskammergericht zu Speier, 1583 Amtmann zu Forbach, verheirathete sich im Herbst desselben Jahrs mit Anna Elisabeth Herzog, der Tochter des elsässischen Chronisten. Seine junge Frau gebar ihm zwei Kinder, aber der Genuß des häuslichen Glücks ward ihm nur wenige Jahre beschieden. Liegt auch seine

letzte Lebenszeit wieder ziemlich im Dunkel, so untersteht es doch keinem Zweifel, daß er zwischen 1589 und 1590 gestorben ist. Bis zu seinem Tod war er literarisch in mannigfacher Weise thätig. Der Untergang der spanischen Armada und die gleichzeitigen Vorgänge in Frankreich hatten ihm noch einmal Anlaß geboten, seine protestantische Gesinnung in einer Reihe von kleineren Schriften zu erweisen.

In Fischart hatte die deutsche Literatur des ausgehenden 16. Jahrhunderts ihren besten und geistvollsten Vertreter. Und obschon sich nicht sagen läßt, daß derselbe unbeachtet oder wirkungslos geblieben sei, so stand er doch in einer gewissen Isolirung und hatte die freudige Zustimmung der Massen nicht für sich wie Sachs. Nur zum Theil war dies die Schuld der besondern Anlage seines Talents, welchem bei aller Frische und Volksthümlichkeit die einschmeichelnde Treuherzigkeit des Nürnberger Poeten versagt ist, zum größern Theil Schuld der Zeit, welche vor der Kühnheit, der genialen Originalität, dem unbeugsamen Freisinn und der vorwiegend weltlichen Bildung in Fischart zurückschrak. Den Zug zum Manierismus, welcher mit diesen glänzenden Eigenschaften verbunden war, ertrug man wohl eher, und die wundersame Sprachvirtuosität des Dichters ward angestaunt wie alle Virtuosität, so sehr sie auch mit dem Durchschnittston der Literatur kontrastirte. Die literarische Vielseitigkeit Fischarts kam den Zeitgenossen nicht einmal voll zum Bewußtsein, da er viele seiner Schriften anonym oder mit wunderlich verstellten Namen ausgehen ließ. In der That aber verdient zunächst diese Vielseitigkeit unser ganzes Interesse. Fischart war gleichsam in allen Sätteln gerecht, und zwischen der publicistischen Thätigkeit, die er entfaltete, und seinen eigentlichen Dichtungen lagen zahlreiche Schriften, in denen er nach seiner Weise für frisches Leben und gesunde Anschauungen zu wirken suchte. Dahin gehören sein „Podagrammisch Trostbüchlein" (erster Druck 1577), „Das philosophisch Ehezuchtbüchlein" (erster Druck, Straßburg 1578), dahin sein mit Georg Nigrinus herausgegebener „Antimachiavellus. Regentenkunst und Fürstenspiegel" (erster Druck, Frankfurt a. M. 1580). Seine eigentliche bleibende Bedeutung erwuchs Fischart auf dem Gebiet der Dichtung, vorzugsweise der poetischen Satire in Vers und Prosa. Auf diesem Gebiet trat in früher Zeit die Verwandtschaft mit dem größten und originellsten französischen



Autor des 16. Jahrhunderts, mit Rabelais, zu Tage; keineswegs aber schloß sich Fischart demselben unbedingt an. Der deutsche Dichter verfügt neben dem Rabelais'schen Humor, der ihm eigen ist, über Empfindungen und Darstellungen, die bei dem Dichter des „Gargantua und Pantagruel" nicht zu finden sind. Seine poetische Laufbahn eröffnete Fischart mit den polemischen Dichtungen: „Nacht Rab oder Nebelkräh" (erster Druck, o. O. 1570), „Der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit" (erster Druck, o. O. 1571) und „Von St. Dominici und St. Francisci artlichem Leben" (erster Druck 1572)[1], in welchen die poetisch-satirischen Töne der Reformationszeit noch einmal voll und kräftig erklangen und ausklangen. Wie die Satire der vorigen Generation waren diese Gedichte durch den Augenblick veranlaßt, sollten zunächst bestimmte Gegner der protestantischen Sache treffen. Der Konvertit Rabe, der Ingolstädter Franciskaner und Professor Johannes Nas, welche die Welt mit frechen Lügen über Luther und die Anschauungen der Reformatoren erfüllt, hatten Fischarts Kampflust herausgefordert. Mit Derbheit und kecker Laune, mit schneidender Satire antwortet ihnen der Straßburger Dichter; im „Nacht Rab" schildert er poetisch zuerst die Jesuiten („Jesuwider"), die zwar katholisch heißen und dem Papst schier die Zehe abreißen, aber noch keiner katholischen Stadt willkommen gewesen sind, und deren Gründer Loyola er mit den schärfsten Waffen des Spottes, selbst des Hohns angreift; im „Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit" kann er sich nicht genug thun in lustigen Schilderungen, wie die eine Mönchspartei die Kutte hellgrau, eselfarb, die andere dunkelgrau, spatzenfarb, die eine Partei weit, die andere eng, die eine den Strick (die Kord) weiß, die andere grau, gleich der Kutte, will, wie die Minimi und Minoriten um Lederschuh oder Holzschuh keifen, wie aus den Bettelorden just die schlimmsten und habgierigsten Päpste hervorgegangen seien; in „St. Dominici und St. Francisci Leben" jagt ein Schwank den andern, alle aber sollen erweisen, daß beide Heilige Bauernköpfe, der eine ein welscher, der andere ein spanischer Bauer, gewesen. Selbst die Wunder, die St. Dominicus wider den

---

[1] Diese wie sämmtliche noch aufzuführenden Dichtungen Fischarts neu herausgegeben in „Johann Fischarts sämmtliche Dichtungen" von Heinrich Kurz (Leipzig 1866, 3 Bde.).

Teufel gewirkt, müssen dem poetischen Polemiker zum Beweis dienen, daß die ganze Möncherei von jeher für den Teufel Anziehungskraft gehabt habe. Das alles im stärksten Tone, namentlich wo er sich direkt gegen den Ingolstädter Mönch wendet, alles voll energischer Kraft der Schilderung, aber durch die redselige Breite und die steten Wiederholungen in seiner Wirkung abgeschwächt. Als die letzte Steigerung seiner protestantisch-tendenziösen Satire muß man Fischarts spätere „Legende des vierhörnigen Hütleins" („Die Wunderlichst Unerhörtest Legend und Beschreibung des abgeführten, Quartirten, Gevierten und Viereckechten vierhörnigen Hütleins durch Jesuwalt Pickhart", [Lausanne] 1580) ansehen, in welcher er wiederum gegen die gefährlichsten Widersacher des Protestantismus, die Jesuiten, streitet. Von der zweihörnigen Kappe der Prälaten ist Lucifer zur dreihörnigen in des Papstes Tiara verschritten; dann erst, nach langem Kopfzerbrechen, ist ihm das letzte Unheil, das vierhörnige Jesuitenhütlein, gelungen. Aus dem schwärzesten Tuch, mit Futter von höllischem Feuer, nähen die Teufel die neue Kappe mit babylonischen Nadeln und wichsen die Fäden mit Pech von Sodom. Alle Laster müssen in die Ecke des Hütleins hinein, und nach höllischer Weihe desselben können die Jesuiten auf Erden ihres Amtes walten. In dieser Satire kommen die ganze Genialität, die Phantasie und Sprachgewalt des Dichters zu derselben Geltung wie sein Haß gegen den neuen Orden, in dem er mit klarem Blick den Schürer des kommenden Unheils erkannte. Harmloser und in mehr als einem Sinn poetischer waren eine Reihe anderer Dichtungen Fischarts. Die älteste derselben, „Eulenspiegel" (erster Druck, Frankfurt a. M. o. J.), war nur eine Wiederholung der Schwänke Eulenspiegels in den volksthümlichen Reimpaaren, in deren Handhabung Fischart freilich größere Gewandtheit erwies als seine Zeitgenossen. Eigenthümlicher, selbständiger und in der That eine der besten Schöpfungen dieses Zeitraums ist die humoristische Dichtung „Flöh Haz" („Flöh Haz Weiber Traz. Der wunder unrichtige und spotwichtige Rechtshandel der Flöh mit den Weibern"; erster Druck, Straßburg 1573), bei der die didaktische Neigung der Zeit vor der frischen, lebendigen Unmittelbarkeit des Scherzes und der fast dramatischen Behandlung von Rede und Gegenrede zurücktritt. Die Kenntnis der antiken Literatur, welche Fischart hier an den Tag legt, wird nicht, wie in so vielen

anderen Werken der Zeit, zum Ballast, sondern fügt sich natürlich in den humoristisch-volksthümlichen Grundton des kleinen Werks ein, welches einen so seltenen Erfolg hatte, daß Fischart meinen konnte, es stehe vielfach unmittelbar neben dem Katechismus. Einen gleich glücklichen Griff im Ernst wie im eben erwähnten Werk im Scherz that Fischart mit dem Gedicht „Das glückhafte Schiff von Zürich" („Das Glückhafft Schiff von Zürich"; erster Druck, Straßburg o. J., jedenfalls 1576), welches die Fahrt einer Züricher Bürgergesellschaft zum Straßburger Freischießen vom 21. Juni 1576 verherrlichte und in würdig-männlicher, an einzelnen Stellen in ergreifend-schwungvoller Weise die alte Bündnistreue zwischen dem löblichen, lieblichen Zürich und der stolzen Straßburg, der Zierde des Rheins, feierte. Die Anrede des Rheins an die Eidgenossen ist wahrhaft schön und beweist, wie manches andere Gedicht, daß Fischart auch das reichste lyrische Talent jener Jahrzehnte besaß. In seinen „Psalmen und Kirchengesängen" allerdings bleibt er an religiöser Innigkeit und Kraft hinter anderen evangelischen Dichtern zurück; aber in seinem „Lob der Lauten", in der „Anmahnung zur Kinderzucht" (im „Ehezuchtsbüchlein"), im „Lob der Landlust" (in den „Sieben" und nachmals „Fünfzehn Büchern vom Feldbau"), in verschiedenen anderen zerstreuten Gedichten sind echte Wärme, eine gewisse Lieblichkeit und ein Zug zu stillem, friedlichem Daseinsgenuß vorwaltend, der mit der Unruhe und der herausfordernden Kampflust des poetischen Pamphletisten und Satirikers anmuthig kontrastirt. Es lag im Charakter der Zeit und ihrer bevorzugten Kunstrichtung, daß die lyrische Ader Fischarts nicht so flüssig quoll wie die satirische. Persönlich trat hinzu, daß die Neigung zur Sprachvirtuosität, zur charakteristischen Häufung und Steigerung des Ausdrucks, die Fischart in sich trug, überhaupt in der gebundenen Rede nicht in dem Maß ausgelebt werden konnte wie in der Prosa.

So sind die satirischen Schriften: „Aller Praktik Großmutter" („Aller Practick Großmutter. EJn dickgeprockte Newe und trewe, laurhaffte und immerdaurhaffte Procdick; erster Druck, o. O. [Straßburg] 1572) und die freie Bearbeitung des Rabelais'schen „Gargantua" (zuerst als „Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtschrift vom Leben, rhaten und Thaten der for langen weilen Vollenwolbeschraiten Helden und Herrn Grand-

gusier, Gargantoa und Pantagruel", o. O. [Straßburg] 1575; dann in „Affenteurlich Naupengeheurliche Geschichtklitternng von Thaten und Rahten der vor kurtzen langenweilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandgusier, Gargantoa und Pantagruel, Königen in Utopien, Jedewelt und Nienenreich ꝛc.", 1582; beide Ausgaben mit dem Namen Huldrich Elloposkleros) die Meisterwerke Fischarts geworden. Beide knüpfen an Rabelais an, den Anlaß zu „Aller Praktik Großmutter" gab die im großen Rabelais'schen Roman enthaltene „Pantagrueline prognostication", nur daß freilich Fischart das Thema sofort in seiner Weise selbständig erfaßt und zur gelungensten Parodie auf die Astrologen, Wetterpropheten und Kalendermacher ausgestaltet. In alltäglichen Verkündigungen, laut welchen eben nichts geschieht, als was nach dem gemeinen Lauf der Dinge geschehen muß, erweist der Satiriker den Reichthum seiner Menschenkenntnis und einen genialen Humor gegenüber den Gemüthsrichtungen und Lieblingsschwächen der Menschen. Dazu bethätigt er schon in diesem kleinen Buch die Gewalt seiner Sprache, indem er sich Schwierigkeiten schafft, um sie spielend zu überwinden, indem er, über beinahe den ganzen deutschen Sprachschatz gebietend, in einer Fülle von sprichwörtlichen, scharf zutreffenden Redewendungen, von lebendig charakterisirenden Beiwörtern, von neuen Wortbildungen förmlich schwelgt. Mit lebendigem, derbem, aber auch schalkhaftem Witz und im frischen Sprudel seines Vortrags reißt Fischart den Leser mit sich fort und bewährt schon hier die Eigenschaften, welche seine Bearbeitung des „Gargantua" auszeichnen, ohne doch in dem kleinen Werk formlos zu werden. Die „Geschichtklitterung" war keine freie Uebertragung, sondern eine vollständige Fischart'sche Neubearbeitung der ersten Theile des großen Rabelais'schen Werks, deren Vergleich die innere Verwandtschaft und zugleich den sehr wesentlichen Unterschied zwischen dem französischen und deutschen Humoristen zu Tage bringt. Fischart verräth durch seine ganze literarische Thätigkeit hindurch ein gewisses Anlehnungsbedürfnis, die freie Erfindung war nicht seine starke Seite, seine Kraft bedarf, wie es Uhland ausdrückt, eines fremden Gerüstes, wie die traubenschwere Rebe sich Stab und Geländer sucht. So folgt er denn auch in seinem „Gargantua" durchaus der Erzählung Rabelais' und bethätigt die eigene Natur in der Detaillirung. Der Grundunterschied des Fischart'schen und Rabelais'schen „Gargantua"

wird dadurch bedingt, daß der erstere alle direkt auf französische Zustände und Persönlichkeiten gerichtete Satire in kongenialer Sicherheit mit Beziehungen auf deutsche Zustände und Persönlichkeiten vertauscht, daß der Deutsche die ohnehin hyperbolischen Gestalten und Situationen des französischen Romans in seiner Weise noch überbietet. Einem Karneval der buntesten Einfälle, der launigsten Tollheit, voll blitzender Lichter und prasselnden Feuerwerks ist Fischarts „Gargantua“ vergleichbar. Der Leser oder Hörer soll nicht zu Athem und Besinnung kommen, soll von dem Schellenwerk der lustigsten Thorheit betäubt werden, um zwischendrein durch Züge der schärfsten Weltbeobachtung und der unerbittlichsten Kritik menschlicher Schwächen und Laster überrascht zu werden. Die Sprachvirtuosität Fischarts steigert sich in den breit ausgemalten und mit tausend Arabesken verzierten Scenen seines „Gargantua“ zu ihren höchsten Wirkungen, schlägt ihm aber freilich auch vielfach nach der Kehrseite aller Virtuosität um: in zweckloses Spiel und manieristische Wiederholung der ursprünglich guten Einfälle. Alle noch so glänzenden Eigenschaften erlahmen endlich bei einer Behandlung, welche die Steigerung nur in der Häufung erkennt und alles besitzt, nur kein künstlerisches Maß. So repräsentirt Fischart, dessen charakteristischer Hauptzug es bleibt, sich hoch über seine Zeit zu erheben, im Mangel des Schönheitsgefühls gleichwohl durchaus die deutsche Kultur seiner Tage, die das eine, was noth that, in der Poesie nicht kannten und zunächst auch nicht vermißten.

Eigentliche Schüler und Nachfolger konnte Fischart bei seiner Originalität und der eigenthümlichen Stellung, die er zwischen der altvolksthümlichen und der neu aufkommenden gelehrten Richtung der deutschen Literatur einnahm, nicht haben. Einfluß übte er auf einen Straßburger Poeten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, Wolfhart Spangenberg, Sohn des geistlichen Liederdichters und Streittheologen Cyriacus Spangenberg (vgl. Kap. 47, S. 255) und Bürger zu Straßburg. Spangenbergs literarische Thätigkeit richtete sich zumeist auf Verdeutschung jener in Straßburg aufgeführten lateinischen Schauspiele, welche das daselbst errichtete akademische Theater den prächtigen, große Anziehungskraft übenden Schauspielen der Jesuiten gegenüberstellte. Daneben versuchte er sich selbst in allegorischen moralisirenden Spielen, wie: „Geist und Fleisch“

(erster Druck, Straßburg 1608) und „Mammons Sold“ (erster Druck, Erfurt 1614), welche er wie seine anderen Originalarbeiten unter dem nach Fischart'schen Muster gestalteten Namen Lycosthenes Psellionoros Andropediacus herausgab. Seine poetische Hauptleistung war das satirisch-didaktische Gedicht „Gans-König“ („Ganß König. Ein Kurtzweilig Gedicht von der Martins Ganß“; erster Druck, Straßburg 1607), welches in ähnlicher Weise wie Fischarts Dichtungen den volksthümlichen Ton festzuhalten strebte und in einer theoretischen Vorrede das Recht der Phantasie und Poesie verfocht, welches bei dem lebenden Geschlecht stark in Frage stand. Die Fabel, wie die Martinsgans zum König erwählt worden ist, resignirt und ihr Testament gemacht hat und in den Himmel gekommen ist, wird nicht ohne Geist und Laune von Spangenberg vorgetragen und bietet einen Beweis mehr, wie viel entwickelungsfähige Keime in Deutschland noch vorhanden waren, von denen leider im nächsten Zeitraum nur die unerfreulichsten zur Entfaltung gedeihen sollten.

Vierundfünfzigstes Kapitel.

Die übrigen deutschen Dichter in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1) Didaktische Erzähler.

Das allmähliche Verschwinden der lebendigen und wirksamen Poesie der ersten Reformationsepoche offenbart sich nicht nur darin, daß die allgemeinen Vorstellungen immer roher, äußerlicher wurden, sondern daß innerhalb der veränderten Bildung und Lebensrichtung der Glaube an den Werth der Dichtung stets weiter zusammenschrumpfte. Während eine gesunde Entwickelung die Abschüttelung der didaktischen Fesseln, welche selbst Hans Sachs getragen, geradezu gefordert hätte, wurden diese Fesseln stets schwerer und enger. Die Mehrzahl der deutschen Dichter glaubte nur noch durch die Bezüge zu den theologischen Streitfragen der Zeit, durch Verstärkung der lehrhaften Zwecke der Poesie eine Billigung ihrer Thätigkeit erreichen zu können. Immer häufiger wurden die anklagenden oder die entschuldigenden Vorreden vor poetischen Werken. Selbst die Sage vom „Ewigen Juden" ward mit Schelten gegen die Bücher „Faust", „Eulenspiegel" und „Fortunatus" eingeleitet; Fischart sah geringschätzig auf Wickram und die ganze unnütze Rollwagenliteratur herab; Spangenberg maß in der apologetischen Einleitung zu seinem „Gans-König" der Poesie moralisch-medicinische Wirkungen bei und warnte deshalb vor der Unterdrückung aller Phantasie, die vielen nothwendig dünke. So gewähren nur wenige Dichter dieses Zeitraums den Eindruck des sichern, unbefangenen Schaffens.

Als ein Poet nach dem verdüsterten und dabei platter gewordenen Sinn der Zeit erschien Bartholomäus Ringwaldt, den falscher patriotischer Eifer wohl nachträglich als

einen „deutschen Dante" zu preisen versuchte. Er ward 1530 zu Frankfurt a. O. geboren, studirte Theologie und wirkte nach einander als Pfarrer an verschiedenen Orten, von 1567 bis zu seinem Tod zu Langfeld bei Sonnenburg in der Neumark. Er starb gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts, nachdem er eine für Zeit und Verhältnisse außerordentliche Wirkung seiner Dichtungen erlebt hatte. Ringwaldt gehörte zu den fruchtbarsten evangelischen Lyrikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Seine „Trostlieder in Sterbensläuften" (erster Druck, Frankfurt a. O. 1581) sowie die im „Handbüchlein" („Handböchlin: Geistliche Lieder und Gebetlin, Auff der Reiß oder sonst in eigener Not zu gebrauchen"; erster Druck, ebendas. 1586) enthaltenen Gesänge trafen den wirksamsten Ton. So treuherzig, schlicht und glaubensinnig erklangen die besten dieser Lieder, daß ein Theil von ihnen in die Gesangbücher für Jahrhunderte überging. Innerhalb der gegebenen Form, in der es nur eine Empfindung und Gesinnung auszusprechen galt, erwies der wackere Dichter poetische Wärme und gelegentlich eine entschiedene Kraft volksthümlichen Ausdrucks. Seine Naturbilder im geistlichen Lied sind nicht ohne Anmuth und Frische. Erst mit der Reflexion beginnen bei ihm die redselige Breite und die didaktische Nüchternheit, welche sich zur Trivialität und plattesten Prosa steigern. Im „Epithalamium" („Vom Zustand eines betrübten Wittwers"; erster Druck, Frankfurt a. O. 1595) haben wir ein sehr frühes Beispiel jenes eigenthümlichen Hanges in der spätern deutschen Poesie, die einfachsten, nur in gedrängter Form zum Gemüth sprechenden Dinge unsäglich zu verbreitern und ihre Bedeutung in einem Strom von Worten zu ertränken. Wie der Dichter dabei verfuhr, läßt sich an seinem verbreitetsten Hauptwerk, „Christliche Warnung des treuen Eckart", erkennen. Dasselbe führte zuerst den unpoetischen Titel einer „neuen Zeitung" („Newezeittung: So Hans Fromman mit sich aus der Hellen und dem Himmel bracht hat"; erster Druck, Amberg 1582), ward aber vor 1588 zu dem oben angeführten didaktischen Gedicht ausgedehnt, ohne daß Ringwaldt den Kreis seiner Vorstellungen irgend erweitert hätte. Die „Gelegenheit des Himmels und der Hölle" und den „Zustand der Gottseligen und Verdammten" zu schildern, hätte Dichter von stärkerer Phantasie, als sie der wackere märkische Landpfarrer besaß, gereizt. Allein Ringwaldt kam

über die gereimte, variirte und beständig wiederholte Mahnung, die Strafen der Hölle zu scheuen und die Wonnen der Seligkeit nicht zu verscherzen, im Grund gar nicht hinaus. Eine gewisse Kraft in einzelnen Stellen und das Eingehen des Poeten auf gewisse volksthümliche Vorstellungen von der Bestrafung einzelner irdischen Laster bewirkte die nachhaltige Popularität des „Treuen Eckart", die durch vielfache Ausgaben, Nachdrucke, Bearbeitungen zu Tage trat und noch während des Dreißigjährigen Kriegs andauerte. — Ringwaldts zweites allegorisch-didaktisches Gedicht: „Die lautere Wahrheit" („Die lauter Wahrheit. Darinnen angezeiget wie sich ein Weltlicher und Geistlicher Kriegßmann in seinem Beruf verhalten soll"; erster Druck, Erfurt 1585), ging von den herrschenden Befürchtungen wegen des baldigen Untergangs der sündigen Welt aus, an den auch Luther und Melanchthon geglaubt hatten, und die also Ringwaldt wohl theilen konnte. Er wollte der Beängstigung der Gemüther vor dem Jüngsten Tag steuern und demzufolge jeden rechten Christen vermahnen, sich als einen Kriegsmann zu betrachten, der sich tapfer zeigt, aber wohl vorsieht, daß er nicht ums Leben komme. Wer gut gegen den Teufel und die Versuchung der Welt gewappnet ist, braucht den Kampf nicht zu scheuen, den Tod nicht zu fürchten.

Während seine Allegorie von den jenseitigen Dingen als „Himmelsfreud und Höllenpein" von einem andern dramatisirt ward, versuchte sich Ringwaldt selbst als Dramatiker. Sein Schauspiel vom sächsischen Prinzenraub war nur Bearbeitung eines lateinischen Drama's von Daniel Cramer, selbständige Dichtung dagegen sein „Speculum mundi" („Eine feine Comoedia, darinn abgebildet wie übel an etlichen Orten getrewe Prediger, welche die Warheit reden, vorhalten werden, und widerumb wie angeneme sie seind, bey rechtschaffenen Christen, welche Gottes Wort lieb haben, und zuletzt wie sie von den Wiedersachern bißweiln hefftig verfolget und dennoch offtermals aus jren henden wunderlich errettet werden"; erster Druck, Frankfurt a. O. 1590), welches das große Thema der Zeit, beinahe könnte man sagen, das einzige Thema jener theologischen Jahrzehnte, „beweglich" behandelte.

Ein Dichter von minderer Vielseitigkeit, aber von größerer Unmittelbarkeit war Georg Rollenhagen, Rektor zu Halberstadt und Magdeburg, Didaktiker wie alle seine Zeitgenossen,

gleichfalls völlig in den Interessen und Anschauungen der damaligen protestantischen Welt aufgehend. Rollenhagen war 22. April 1542 zu Bernau bei Berlin geboren, hatte seine Studien zu Wittenberg gemacht und stand, unter den Schulmännern der Zeit ausgezeichnet, seit 1567 der lateinischen Schule zu Halberstadt, seit 1569 derjenigen zu Magdeburg vor, wo er 13. Mai 1609 starb. Seine poetische Thätigkeit erstreckte Rollenhagen zuerst auf biblische Schulkomödien, von denen er sich mit einem „Abraham" (Magdeburg 1569) seinen Mitbürgern gleich beim Einzug in Magdeburg empfohlen haben muß. Sein poetisches Hauptwerk aber, in welchem sich ein wirklich frisches poetisches Talent, die Nachklänge seiner humanistischen Bildung und die polemischen und didaktischen Tendenzen der Reformationszeit zu einem denkwürdigen Ganzen vereinigten, war sein „Froschmäuseler" („Froschmeuseler. Der Frösch und Meuse wunderbare Hoffhaltunge"; erster Druck, Magdeburg 1595; neueste Ausgabe von K. Gödeke, Leipzig 1876), welchen Rollenhagen nach seinem Bericht schon während seiner Studienzeit begann und später überarbeitete. Veit Ortel von Windsheim hatte 1566 in Wittenberg über die „Batrachomyomachie" öffentlich gelesen und mehrere seiner Studirenden zu Nachahmungen derselben veranlaßt. Rollenhagens Arbeit scheint seinen besondern Beifall gefunden zu haben, und so erweiterte der Dichter seinen Entwurf und trug in sein komisches Epos alles hinein, was er über Welt und Menschen im Sinn seiner Zeit zu sagen hatte. Schält man den Kern der Erzählung aus den unendlichen Weitschweifigkeiten und rein lehrhaften Episoden heraus, so stellt sich der „Froschmäuseler" als eins der besten Gedichte des 16. Jahrhunderts dar. Die Fabel, die den einzelnen Thieren in den Mund gelegt ist und durch mannigfache Einschaltungen und Rückblicke verwickelt wird, zeigt außerordentliche Lebendigkeit, guten Humor, sehr charakteristische Züge und eine Fülle von Naturbeobachtung, welche nicht bei der Thierwelt stehen bleibt. Wenn auch Rollenhagen ausdrücklich versichert, daß die Jugend aus seinem Buch nur nützliche Lehren schöpfen solle, und in der That wohlgemeinte Rathschläge in Bezug auf vernünftige Beschränkung der Wünsche und wohlgeordneten Haushalt ertheilt, sich entschieden für ein straffes weltliches Regiment und gegen die Einmischung der Geistlichkeit in weltliche Dinge erklärt, es auch sonst an Moralien aller Art nicht fehlen läßt, so liegt doch der Werth seines Gedichts durch-

aus in der unbefangenen und humoristischen Erzählung und Schilderung, in den Ansätzen zur Charakteristik, welche sich freilich an Schärfe und Mannigfaltigkeit mit der im „Reineke Fuchs" nicht messen konnte. Die Beziehungen der einzelnen Vorgänge und selbst der Thiere auf bestimmte Vorgänge und Persönlichkeiten, das vom Dichter in seine Erzählung Hineingeheimniste oder nachträglich Hineingedeutete interessirte seine und die nächstfolgende Zeit am meisten; immerhin besaß man noch Unbefangenheit genug, an der Einführung Luthers als des tapfern Frosches Elbmarx, welcher den gefährlichen Kröten (der papistischen Geistlichkeit) gegenübertritt, keinen Anstoß zu nehmen.

Die sonstige Erzählungsliteratur und Schwankdichtung, die eben noch in Blüte gestanden hatte, brachte am Ausgang des 16. Jahrhunderts wenig hervor, dem ein bleibender poetischer Werth oder auch nur eine besondere kulturhistorische Bedeutung beigemessen werden kann. Einige Werke gewannen noch eine größere Verbreitung. Eucharius Eyering, zu Königshofen im Grabfeld um 1520 geboren, ursprünglich katholischer, dann protestantischer Geistlicher, 1597 als Pfarrer zu Streufdorf bei Hildburghausen verstorben, hinterließ eine große Sammlung von Sprichwörtern, „Proverbiorum copia" (erster Druck, Eisleben 1601—1604), deren Stoff er in der Hauptsache den „Sprichwörtern" des Agricola (vgl. Kap. 50, S. 292) entlehnte, und bei denen es ihm wesentlich nur auf die beigefügten gereimten Schwänke und Fabeln ankam. Nur wenige charakteristische Züge treten aus der dürren Darstellungsweise Eyerings hervor. — Etwas höher stehen die gereimten Schwänke eines sonst unbekannten Studenten, Lazarus Sandrub, welche unter dem Titel „Historische und Poetische Kurzweil" (Frankfurt a. M. 1618) am Ende dieser Periode hervortraten, und in denen trotz ihrer energischen Ansprüche auf Anmuth und Höflichkeit und trotz ihrer gelehrten Quellen eine Anzahl von derben, schlagenden deutschen Witzworten das Beste sind. Erasmus Widman, geboren zu Halle, Organist zu Rotenburg a. d. T., gab neben seinen verschiedenen Liederbüchern eine Historiensammlung, „Heroischer Frauenpreis" (Rotenburg 1617), die gleichfalls nach Vortrag und Stil noch dieser Periode angehörte, aber erst unmittelbar vor dem großen Krieg erschien.

2) Die Dramatiker unter der Einwirkung der englischen Komödianten.

Die deutsche Schauspieldichtung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bewegte sich dem äußern Anblick nach im ganzen auf den Bahnen, die sie während der Reformationszeit im engern Sinn eingeschlagen hatte. Schulkomödien und Spiele in deutscher Sprache (abwechselnd mit den lateinischen Spielen, welche jetzt wieder in den Vordergrund traten, von den Jesuiten alsbald mit Vorliebe gepflegt wurden und durch die Phantasie und die lebendige Beweglichkeit auch gut protestantischer Poeten, wie Nikodemus Frischlin, Th. Rhodius, Kaspar Schonäus, des „christlichen Terenz", welche die lateinische der eigenen Sprache vorzogen, einen gewissen Aufschwung nahmen) und biblische Spiele, zu denen sich Schüler und Bürger vereinigten, Fastnachtsschwänke, für die Hans Sachs noch immer das Muster abgab, entstanden zahlreich genug. Aber weder die Dichter machten einen wesentlichen Fortschritt zum eigentlichen Drama hin, noch entwickelte sich aus der Darstellung eine selbständige Schauspielkunst, wie es gleichzeitig anderwärts geschah. So war es unausbleiblich, daß die in den beiden letzten Jahrzehnten in Deutschland umherziehenden englischen Komödianten, Berufsschauspieler, welche namentlich Nord- und Mitteldeutschland besuchten und sich an einzelnen deutschen Höfen (in Kassel und Braunschweig) sogar für längere Zeit niederließen, einen fortreißenden und verwirrenden Eindruck zuerst auf die Zuschauer, dann auf die Schaffenden hervorriefen. Sie brachten nach Deutschland in der Hauptsache die Anfänge der roh wirksamen, durch blutige Effekte oder durch bisher unerhörte Possen fesselnden Dramen der gleichzeitig emporblühenden englischen Bühne, und sie traten einer Zuschauerschaft gegenüber, welcher sie sich zwar sicher durch Uebersetzungen und deutsche Bearbeitungen zu nähern trachteten, auf die aber doch mit den rein äußerlichen, die bloße Schaulust fesselnden Seiten der neuen Schauspielkunst am besten gewirkt werden konnte. Aus allen Zeugnissen geht ausdrücklich hervor, daß es die Tanz- und Springkünste, die Possen des Clowns, die Musik und die verhältnismäßig prächtigen Kostüme waren, durch welche die umherziehenden englischen Schauspieler (unter denen ohne Frage überwiegend viel Nieder-

länder und Niederdeutsche überhaupt waren) zu Erfolgen gelangten, deren sich die Anfänge des deutschen Schauspiels kaum erfreut hatten. Von den durch die englischen Komödianten aufgeführten Dramen ward nur ein sehr kleiner Theil in späterer Zeit publicirt, aber damit festgestellt, daß es sich hier in der That um Ausläufer des englischen Theaters handelt, welche gegen Ende dieses Zeitraums in Deutschland Beifall erwarben. Neben „den Possen des Narren und des Springers glatten Hosen", wie ein Zeitgenosse meint, waren es die blutigen Greuel, die in „Esther und Haman", in „Julio und Hypolita", in „Titus Andronicus" vorgeführt wurden, und das Publikum in Athem und Spannung hielten. Die deutschen Dramatiker hatten entweder auf gleichen Antheil zu verzichten, oder sie mußten sich, so gut sie vermochten, mit der neuen Weise abzufinden suchen. Es muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß wenigstens bei den Dichtern, die eine literarische Geltung erlangten, kein unbedingter Anschluß an die „englische" Kunstweise und an die äußersten Ausschreitungen derselben in Blutscenen, Zoten und Frechheiten stattfand. Was dennoch geschah, würde annähernd auch erfolgt sein, wenn die Leistungen der umherziehenden Berufsschauspieler der Phantasie der Dramatiker nicht vorgeschwebt hätten; die beginnende Verwilderung in den dramatischen Dichtungen hing unmittelbar auch mit der unerfreulichen Gestaltung des deutschen Lebens zusammen, und nur gewisse Aeußerlichkeiten und wiederkehrende Momente bei Dramatikern wie Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Jakob Ayrer können ausschließlich auf die „englischen Komödien und Tragödien" zurückgeführt werden.

Die Nachwirkungen sowohl der volksthümlichen Schauspiele der voraufgegangenen Epoche, als auch die Einflüsse der umherziehenden englischen Komödianten lassen sich in der dramatischen Thätigkeit des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (-Wolfenbüttel) klar wahrnehmen. Der Herzog, 15. Oktober 1564 zu Wolfenbüttel geboren, ward in früher Jugend zum künftigen Administrator des säkularisirten Bisthums Halberstadt postulirt, in seinem zwölften Jahr (1576) zum ersten Rektor der neu gegründeten Universität Helmstädt erwählt. Nach seiner Vermählung mit der Prinzessin Dorothea von Sachsen, Tochter des Kurfürsten August, gelangte er 1589 zur Regierung des Herzogthums Braunschweig-Wolfenbüttel, vermählte sich

nach dem Tod seiner Gemahlin zum zweitenmal mit der dänischen Prinzessin Elisabeth und führte eine besonders kostbare und prunkhafte Hofhaltung, der es selbst an einem Hoftheater, dem ersten und ältesten in Deutschland, nicht fehlte. Unter den deutschen lutherischen Fürsten von damals ohne Frage der gebildetste, entrichtete er der schlimmen Zeit seinen Tribut durch die besondere Härte, mit der er seine Gewalt auszudehnen suchte, seinem Lande das römische Recht aufzwang und daneben für die „Unholden" die Scheiterhaufen fleißig anzünden ließ. Seit dem Jahr 1607 lebte der Herzog zu Prag, wo er als besonderer Günstling Kaiser Rudolfs II. zu bedeutendem Einfluß auf die Regierung der kaiserlichen Erbländer gelangte, in die zahllosen Intriguen und Verhandlungen verstrickt ward, welche das Ende der Regierung Rudolfs erfüllten, und darüber seine Erblande vernachlässigte. Herzog Heinrich Julius starb zu Prag 20. Juli 1613. Seine dramatischen Dichtungen, in denen er sein poetisches Talent bethätigte, gehören sämmtlich den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts an; der Herzog ließ dieselben auf seinem eigenen Theater aufführen und besondere Drucke von den meisten derselben veranstalten, denen er die Bezeichnung HIBELDEHA oder HIBALDEHA, HIDLELAHE u. a. voransetzte. Seine sämmtlichen Schauspiele (neueste Ausgabe: „Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig", herausgegeben von W. L. Holland, Ausgabe des Literarischen Vereins, Stuttgart 1855, mit dem zum erstenmal gedruckten Stück „Der Fleischhauer" vermehrt) wurden in Prosa abgefaßt, die wenigen Liederverse in ihnen Volksliedern entlehnt. Der fürstliche Dramatiker sucht in seinen Stücken die Ungezwungenheit und Treuherzigkeit der älteren Dichter umsonst nachzuahmen und verfällt darüber, wo sich der Bibelfeste nicht an die Heilige Schrift anzulehnen vermag, ins Platte und Rohe. Die Anlage der Charaktere ist flach und äußerlich, die Sprache schleppend und breit, ein Fortschritt der Kunst nur in der reichern und auf bestimmte Effekte hin gesteigerten Handlung zu erkennen. Die Effekte suchte der fürstliche Dichter in Nachbildung der von den englischen Komödianten gespielten Stücke, entweder, wie in der Tragödie „Vom ungerathenen Sohn" (erster Druck, Wolfenbüttel 1594), in grellen Blutscenen, oder, wie in der Tragödie „Von einer Ehebrecherin" (erster Druck, ebendas. 1594), in schließlicher Mitwirkung

höllischer Geister, vor allen Dingen aber in den possenhaften Episoden der Clownfiguren, die er als Johann Clant oder Johann Bousat seinen Stücken einfügte und die er in der Regel plattdeutsch sprechen ließ. Sowohl in der ernsten Komödie „Von der Susanna" (erster Druck, Wolfenbüttel 1593), in welcher übrigens namentlich im Abschied der Susanna von ihren Kindern wirkliche Gemüthslaute erklingen, so lebenswahr, daß man meint, dem Herzog hätten die herzzerreißenden Abschiede der Kinder jener unschuldigen Frauen, die er als Hexen verbrennen ließ, in der Seele nachgeklungen, als in der humoristischen „Von Vincentio Ladislao Satrapa", in welcher mit der Figur des renommistischen und gespreizten Titelhelden ein Anlauf zu wirklich komischer Charakteristik genommen wird, tritt der Narr stark in den Vordergrund und verräth, daß der Herzog selbst der Wirkung der unendlich breit ausgesponnenen, ermüdenden Scenen ohne Narren nicht recht vertraute. Auch die übrigen Schauspiele, die Tragödie „Von einem Buler und Bulerin", die Komödien: „Von einem Weibe", „Von einem Wirte", „Von einem Edelmann", ragen über das bezeichnete Maß nirgends hinaus. Charakteristisch ist überall die Mischung von roher Derbheit und pedantischer Gespreiztheit, welche letztere besonders in den Prologen und Epilogen zu Worte kommt. Das moralisirende Element und die Ueberzeugung, daß nur durch dieses die Poesie eine gewisse Berechtigung erlange, beherrschten natürlich auch den fürstlichen Dichter.

Gleichfalls zwischen die Nachwirkungen der Sachs'schen Dichtung und jener englischen Dramatik gestellt, welche man in Deutschland allein kennen lernte, und von beiden beeinflußt erscheint der Süddeutsche Jakob Ayrer, dessen Dramen als die bedeutendsten vom Ausgang des 16. Jahrhunderts gepriesen wurden. Ayrers Lebensumstände sind nicht völlig aufgehellt; er soll kein geborner Nürnberger gewesen sein, sondern ursprünglich Eier geheißen und sich den Namen des Nürnberger Geschlechts, den er führte, nur angeeignet haben. In seiner Jugend Eisenkrämer zu Nürnberg, muß er noch die letzten Zeiten des Hans Sachs und Aufführungen von dessen Stücken erlebt haben. Als es mit seinem Geschäft nicht vorwärts gehen wollte, verließ er Nürnberg und tauchte, ohne daß wir über seine hierzu erworbene Vorbildung im Klaren sind, in Bamberg als Hof- und Stadtgerichtsprokurator auf. Hier verfaßte er eine den Fürstbischöfen

Veit II. und Johann Philipp gewidmete Reimchronik der Stadt, versuchte sich auch sonst schon, wie uns im Vorwort zu seinen dramatischen Dichtungen berichtet wird, „neben seinen nicht wenig obgelegenen sowohl Amts- als Privatgeschäften zu seinen müßigen Ruhestunden und Erquickzeiten in der löblichen Poeterei". Ayrer war Protestant und mußte daher, als die Gegenreformation im Fürstbisthum Bamberg mit voller Schärfe durchgeführt ward, 1593 dessen Hauptstadt verlassen. Er siedelte wieder nach Nürnberg über, wo er das Bürgerrecht erwarb, seit 1594 als kaiserlicher Notarius und Gerichtsprokurator fungirte und 26. März 1605 starb. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens widmete er sich hauptsächlich der dramatischen Dichtung. Während er bei derselben sich zunächst an die von Sachs überlieferte Kunstweise anlehnte, aber durch eine verwickeltere und reichere Handlung seine Selbständigkeit zu erweisen trachtete, gaben die Vorstellungen der englischen Komödianten seiner Phantasie neue Nahrung und eine bestimmte Richtung. Den Vers der seitherigen deutschen Dichtung behielt Ayrer im Gegensatz zu Herzog Heinrich Julius bei. Die erhaltenen Dramen des Dichters wurden längere Jahre nach seinem Tod unter dem Titel des „Opus theatricum" („Dreißig Außbündtige schöne Comedien und Tragedien von allerhand Denkwürdigen alten Römischen Historien und andern Politischen geschichten und gedichten, Sampt noch andern Sechsunddreissig schönen lustigen und kurtzweiligen Faßnacht oder Possen Spilen"; erster Druck, Nürnberg 1618; neueste Ausgabe [mit drei der Dresdener Ayrer-Handschrift entnommenen Dramen vermehrt], herausgegeben von A. v. Keller, Publikationen des Literarischen Vereins, Stuttgart 1865) veröffentlicht, eine Anzahl seiner Arbeiten scheint verloren gegangen. Und obschon die Vorrede ausdrücklich betont, daß in diesen Dramen „alles nach dem Leben angestellt und dahin gerichtet, daß mans gleichsam auf die neue englische Manier und Art alles persönlich agiren und spilen könne", so erscheint es im höchsten Maß zweifelhaft, ob auch nur ein größerer Theil dieser Tragödien, Komödien und Possenspiele überhaupt zur Aufführung gekommen ist. Denn wie Ayrer mit den Greuelscenen, die er in seinen Tragödien ausmalt, mit der Einführung der exotischen Stoffe (in der „schrecklichen" Tragödie „Vom Regiment und schändlichen Sterben des türkischen Kaisers Machumetis des andern", in seiner der „Spanischen Tragödie"



des Kyd nachgedichteten „Tragödie vom griechischen Kaiser und seiner Tochter Pelimperia") der Vorläufer der nachmaligen Dramendichter der schlesischen Schule ward, so scheint er es auch darin gewesen zu sein, daß er eine Reihe von Buchdramen verfaßte. Und freilich erwächst ihm wie den folgenden Dichtern daraus kaum ein Vorwurf, insofern von dem Augenblick an, wo die bisherigen Mittel der Darstellung aufhörten, die wandernden Komödiantentruppen eben nur nach ihrem Interesse Stücke aufführten oder liegen ließen. Bei Ayrer dürfte schon der Vers Anstoß gegeben haben. Jedenfalls gehörte er zu den Dichtern, welche von der Nachwelt bald zu hart, bald zu günstig beurtheilt wurden. Unverkennbar spricht sich die ganz veränderte Grundstimmung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gegenüber der ersten, in Ayrers dramatischen Dichtungen aus. Sie sind in ihrem Lebensgehalt und ihrer Charakteristik bei scheinbarer Vervollkommnung roher, äußerlicher als die Dichtungen der Sachs'schen Zeit; sie offenbaren meist eine merkwürdige Gemüthlosigkeit, auch wo der Dichter zu rühren und zu ergreifen beabsichtigt. Die bewegliche Phantasie Ayrers vermag wohl die verschiedensten Stoffe zu ergreifen, aber das Detail nur selten zu erwärmen und zu beleben. Am besten gelingt ihr dies noch im Lustspiel, obschon er auch hier die Neigung zeigt, an die Stelle der komischen Situationen, die aus den Charakteranlagen der dargestellten Personen erwachsen, von vornherein die zum voraus gegebene Komik gewisser Tölpeleien, Verwechselungen und Verkleidungen treten zu lassen. Daneben darf doch nicht verkannt werden, daß Ayrers Talent, eine Handlung zu führen und zu steigern, nicht gering ist, daß er einzelne Ansätze zu glücklicher Weltschilderung hat, daß in seinen besten Komödien sich vortreffliche Einfälle finden, und daß er, wenn er auch gelegentlich cynisch und zweideutig war, wenigstens den ärgsten Schmutz, an dem seine Zeitgenossen Gefallen fanden, von sich abzuwehren wußte.

Ayrers Tragödien behandeln die verschiedensten Stoffe, ohne daß man von einer großen innern Verschiedenheit sprechen darf. Außer den schon genannten „Vom griechischen Kaiser und seiner Tochter Pelimperia" und dem „Mahomet dem Andern" und der Tragödie von „Valentino und Urso" (mit denen er den englischen Schauspielen wohl am nächsten steht) greift er abwechselnd zu den biblischen und den Sagen-

stoffen zurück in der Tragödie „Vom reichen Mann und armen Lazaro", in der zweitheiligen Tragödie „Von der schönen Melusina" und den zu einander gehörigen Tragödien „Vom Kaiser Otnit" und „Von Wolfdietrich", dramatisirt aber auch (in Komödien wie Tragödien) die römischen Historien „Von Erbauung der Stadt Rom", „Von der Belagerung von Alba", „Von Servii Tullii Regiment und Sterben" und Stücke aus der deutschen Geschichte in der Tragödie von „Kaiser Otto III." und „Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde", in welche letztere Tragödie er die „gantze Histori von Erbauung und Ankunft der Stadt und Stiffts Bamberg" verflicht. Unter seinen längeren Komödien müssen die von Tieck und Gödeke neu veröffentlichten „Von der schönen Phänicia" und „Von der schönen Sidea" als die besten, im Sinn seiner Zeit anmuthigsten, in Erfindung und Charakteristik reichhaltigsten gelten. Auch die Komödien „Vom Sultan von Babylon und dem Ritter Torello" und „Vom König Eduard III. von England und Elipsa" erweisen, daß er sich dem Kreis der üblichen Komödienstoffe „Vom alten Buhler und Wucherer", „Vom verlornen Sohn" rc., bei denen er überall mit Hans Sachs, Wickram und anderen Dichtern des voraufgegangenen Zeitraums zusammenhing, möglichst zu entwinden trachtete. In seinen Fastnachtsspielen zeigt er gleichfalls das doppelte Gesicht, das ihm eigenthümlich; neben dramatischen Scherzen, die direkt aus denen des Sachs erwachsen scheinen, ja welche Stoffe, die Sachs behandelt hat, einfach wieder aufnehmen, haben wir andere, die einer ganz neuen Art des Possenspiels vorarbeiten, überall aber, wo es nur thunlich ist, die Figur des „engelländischen" Jann Posset oder Jann Panser einführen. Unter den Fastnachtsspielen können die „Vom Juden zu Frankfurt" und „Vom Wucherer und seinem Sohn", dann vor allen anderen „Der verlarfte Franciscus", „Der überwundene Trummelschläger", „Die ehrliche Beckin", „Der falsche Notarius", „Der Teufel hütet einer alten Buhlerin ihre Ehre" als die lebendigsten und ergötzlichsten herausgehoben werden. Eine Anzahl seiner kleinen Spiele bezeichnet Ayrer als „Singets-Spiele" (unter ihnen: „Der Förster im Schmalzkübel", „Der Mönch im Käskorb", „Eulenspiegel" und „Der Wittenbergische Magister"),

welche in Strophen abgefaßt wurden, die jedesmal der Melodie eines beliebten Volkslieds angepaßt sind. Man muß sich demnach vorstellen, daß diese Scherzspiele von Anfang bis zu Ende nach der einen Melodie abgesungen wurden — eine Eintönigkeit, die uns unerträglich dünken würde, damals aber bei der völligen Neuheit des gesungenen Spiels wahrscheinlich überraschende Wirkungen hervorgebracht hat.

Die Hauptnachwirkungen Ayrers gehören nicht mehr der Dichtung des 16. Jahrhunderts, sondern der deutschen Gelehrtenpoesie des Dreißigjährigen Kriegs an. Die Anfänge ebendieser Poesie haben wir aber bereits im Zeitalter der Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig zu suchen, und sie wurzelten in demselben Gefühl der Nichtbefriedigung durch die herrschenden Stimmungen und die bräuchlichen Formen der Literatur, welche einen so entscheidenden Antheil an den Erfolgen auch der englischen Komödianten und der Richtung der eben charakterisirten dramatischen Dichter gehabt hatten.

---

3) Anfänge einer akademischen Poesie in Deutschland.

Ohne Frage würden die Anfänge einer akademischen Richtung in der deutschen Poesie, einer Kunstpflege nach vorwiegend formellen Gesichtspunkten und unter dem Einfluß bestimmter fremden Muster, einer bewußten und gewollten Abkehr vom Leben bei der Ausbreitung und Wirkung des Humanismus in eine viel frühere Zeit gefallen sein, wenn der mächtige Zug und Schwung der Reformation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eben nicht alles mit sich fortgerissen hätte. Von der Erregung des Kampfes, der hochgehenden Leidenschaftlichkeit der Stimmung und der derben, frischen Lebenslust, die daneben herrschte, war beinahe jede poetisch angelegte Natur jener Zeiten, welcher auch ihr Bildungsweg gewesen sein mochte, ergriffen worden. Aber mit der geschilderten Veränderung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verlor die Bewegung ihre Macht über eine große Zahl von gebildeten Naturen. Die Geringschätzung aller weltlichen Interessen durch die theologische Bildung der Zeit rief einen leisen, allmählich wachsenden Widerstand dieser Interessen hervor. Die Zustände, welche in ganz

Deutschland herrschten, waren allerdings für die Vertreter einer zugleich weltlichen und doch mit Bewußtsein von der volksmäßigen sich scheidenden Kunst nicht eben besonders vortheilhaft. Und doch lag anderseits der Antrieb dazu um so näher, als die wachsende Roheit des deutschen Lebens zu einer Verbesserung und Vergeistigung förmlich herausforderte, und als der Vergleich der deutschen Dichtung mit fremden Literaturen nach der rein formellen Seite hin ein beschämendes Resultat lieferte. Es galt als unverfänglich und löblich, in der Kunst ein neutrales Terrain zu gewinnen, in welches der wüste Streit der Sekten und Parteien nicht eindringen durfte. Und es wäre im höchsten Maß rühmlich gewesen, wenn eine höhere geistige Freiheit, eine starke individuelle Empfindung wahrhaft begabte, innerlich reiche Dichter vom breitgetretenen Pfad hinweggetrieben hätten. Leider aber fehlte den Poeten, welche sich der herrschenden Kunstweise mit dem Anspruch auf höhere und bessere Kunstleistungen gegenüberstellten, die starke Natur und die selbständige Lebenserfassung völlig; sie kamen auf den Einfall, durch die Nachahmung ausländischer Muster, vor allem durch den Reiz kunstvoller Verse, eine Wandlung zu erzielen, die wirkungslos bleiben mußte, weil sie nicht von innen herauswuchs. Sowie die kleine Schule von gelehrten, der künstlerischen Form ausschließlich zugewandten Renaissancepoeten am Ende des Jahrhunderts in die deutsche Literatur hereintrat, half sie die herrschende Verwirrung nur vermehren. Die Vorbilder der neuen Poesie wurden theils in der Antike, theils in Frankreich und Italien gesucht. Man kann beinahe behaupten, daß die Thätigkeit dieser höfisch-akademischen Dichter mit den Uebertragungen der Marot'schen Psalmen durch Ambrosius Lobwasser und Paulus Melissus Schede begannen.

Melissus ließ sich gern als den Stifter einer neuen Schule preisen. Er repräsentirte in seinen Fahrten und Schicksalen die neutrale weltliche Dichtung nicht ohne Glanz. Am 20. December 1539 zu Melrichstadt in Franken geboren, studirte er in Erfurt, Jena und Wien und widmete sich vorzugsweise philologischen Studien. In Wien ward er bereits 1564 durch Kaiser Ferdinand I. als Dichter gekrönt, reiste in Frankreich, Italien, England, lebte dann abwechselnd am katholischen Bischofshof von Würzburg und am reformirten Hof zu Heidelberg, überreichte seine lateinischen Gedichte unter anderen der Königin

Elisabeth von England, die ihn in ihre Dienste nehmen wollte, ließ sich aber nach allen Wanderungen doch dauernd in Heidelberg nieder, wo er am 3. Februar 1602 starb. Seine Bedeutung als Philolog und gelegentlich als Staatsmann fällt für die Beurtheilung seiner Versuche in deutscher Dichtung nur insoweit ins Gewicht, als dieselben vom Bewußtsein der Vornehmheit und des überlegenen Geschmacks durchdrungen sind. Der Poet ist ganz er selbst, wo er einen pomphaften und überlegenen Ton anschlägt und sich in den kunstreichen Formen bewegt, welche er meist Marot und Ronsard nachbildete.

Mit Paul Melissus befreundet war Peter Denaisius, geboren am 1. Mai 1560 zu Straßburg, nach seinen Studien daselbst und in Basel Kammergerichtsassessor zu Speier, Rath Friedrichs IV. von der Pfalz, zu diplomatischen Sendungen nach Polen und England verwendet und am 20. September 1610 zu Heidelberg gestorben. Auch er glänzte hauptsächlich als lateinischer Dichter, war aber mit seinen Heidelberger Freunden in der Anschauung einverstanden, daß die Vorzüge der lateinischen wie der durchgebildeten ausländischen Poesie auf die deutsche übertragen werden müßten. Von seinen deutschen Gedichten ist uns nur das in seiner Art lebendige, in der Sprache bewußt pompöse „Hochzeitsgedicht" für seinen Freund, den pfälzischen Geheimrath von Lingelsheim, übrig geblieben, welches ganzen Poetengenerationen im folgenden Jahrhundert zum Muster und Vorbild diente. Dem Heidelberger Kreis und seinen Bestrebungen schloß sich auch Philipp, Freiherr von Winnenberg an, der gleichfalls „Psalmen auf französische Reimen und Art" (Speier 1588) dichtete und Kapitel aus Jesus Sirach und dem Prediger Salomo versificirte.

Den Versuchen, eine neue vornehm weltliche, formell höher stehende Poesie zu gewinnen, schloß sich weiterhin der Dichter Theobald Höck an, welcher um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts bei dem letzten Rosenberg auf Schloß Wittingau in Böhmen als Sekretär lebte und tief in die politischen Intriguen der letzten Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg verstrickt war (Gindely, „Kaiser Rudolf II. und seine Zeit", Prag 1862, S. 143). Unter der Namensverstellung Otheblad Oeckh gab er ein „Poetisches Blumenfeld" (o. O. 1601) heraus, in welchem sich alle die Elemente begegnen, mit denen man sich der Roheit und Trivialität der breit gewordenen deutschen Poesie zu entheben meinte: die

Nachahmung der Antike, der Italiener und Franzosen, die Hereinziehung gelehrten Wissens, die aber bei diesen Dichtern nicht sowohl didaktische Zwecke hat, als vielmehr die Ueberlegenheit ihrer Bildung erweisen soll, eine gewisse weltmännische Skepsis in Bezug auf Zeit und Leben, bewußte Galanterie und formelle Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit. Bei ihm erklingt der Spott gegen die bäuerische Weise, den die Poeten der schlesischen Schule nachher aufnahmen, bei ihm aber auch mancher Ton individueller Empfindung und unmittelbaren Lebens, der verräth, daß die akademische Richtung wenigstens nicht von vorn herein auf die bloße Nachbildung gestellt war.

Der bedeutendste und größte aller dieser Dichter, dessen Begabung in der That hoffnungerweckend genannt werden durfte, und in dem sich noch ein Nachklang vom schwungvoll-zuversichtlichen Geist der Reformationszeit mit dem künstlerisch-gelehrten Bewußtsein der Heidelberger verband, war Georg Rudolf Weckherlin, dessen poetisches Auftreten genau in die Zeit fiel, wo Melissus, Denaisius und Höck verschwanden, der zwar noch während der folgenden Periode des Dreißigjährigen Kriegs lebte und dichtete, der aber doch der geistigen Entwickelung, der innern Empfindung und Anschauung nach der Periode vor dem großen Krieg angehörte. Geboren am 15. September 1584 zu Stuttgart, studirte er in Tübingen und Heidelberg, hatte gleich allen Dichtern dieses Kreises seine Anschauungen auf Reisen nach Frankreich und England gebildet und sich zum Hofpoeten nach italienisch-französischem Muster wohl vorbereitet. Als Hofdichter that er sich denn auch zu Stuttgart und Heidelberg in ausgiebiger Weise hervor: seine Festhymne zur Vermählung des Pfalzgrafen und Winterkönigs Friedrich von der Pfalz mit der schönen Elisabeth von England (1613) verschaffte ihm den ersten Ruf, als Festordner und Spruchdichter fungirte er bei großen Prunkaufzügen und Schauturnieren namentlich des Stuttgarter Hofs. In Bezug auf barocke Gelehrsamkeit und Schwulst schon ein Vorläufer späterer akademischer Dichtung, zeigt er sich in seinen „Oden und Gesängen" (Stuttgart 1618) vielfach noch mit der Poesie des 16. Jahrhunderts verknüpft und schlug anderseits Töne an (wie im „Brautlied für Philander und Chloris"), welche einer Durchbildung wohl werth gewesen wären, in der nun hereinbrechenden wilden Zeit aber zu rasch wieder verklangen. Weckherlin selbst ging 1620 nach London, wo er als Agent des

Böhmenkönigs und der um ihre Existenz ringenden deutschen Protestanten eine bedeutende Thätigkeit entfaltete und 1651 starb. In seinen späteren „Geistlichen und Weltlichen Gedichten" (Amsterdam 1641) erhob er sich künstlerisch nur wenig über die Anläufe seiner Jugend; seine eigentliche Bedeutung liegt darin, daß er die Möglichkeit der Verbindung phantasievoller Lebendigkeit und der neuen Kunsttheorie erwies, ohne doch damit zu einer wahrhaft durchgreifenden Wirkung gelangen zu können. Die ganze Gruppe der eben geschilderten Dichter ward nur in kleineren Kreisen bekannt und beachtet; sie standen in einem zu entschiedenen Gegensatz zur herrschenden Anschauung und den üblichen poetischen Formen, als daß man die Vorläufer künftiger Entwickelungen der deutschen Literatur in ihnen hätte erkennen oder auch nur ahnen sollen.

Fünfundfünfzigstes Kapitel.

Die böhmische Literatur des Reformationsjahrhunderts.

Die Reformation hatte rasche Verbreitung in allen Nachbarländern Deutschlands gewonnen; in Böhmen traf sie mit den Resten und Nachklängen jener hussitischen Reformation zusammen, durch welche sich dies halb slawische, halb deutsche Königreich im 15. Jahrhundert eine kirchliche und politische Sonderstellung erobert hatte. In den Bewegungen, die dereinst der Verurtheilung Hus' durch das Koncil zu Kostnitz voraufgegangen, wie in den fanatischen Kämpfen und Greueln der Hussitenkriege, die ihr gefolgt waren, hatte eine starke national-tschechische Abneigung gegen die in Böhmen von früh auf mächtig gewordenen Deutschen entscheidend mitgewirkt, die hussitische Bewegung war vorwiegend slawisch geblieben und in ihren extremen Richtungen mit einem glühenden Deutschenhaß gepaart gewesen. Durch das ganze 15. Jahrhundert bildeten der Utraquismus und das freie Sektenwesen, welches in Böhmen und Mähren gedieh, die Wälle der tschechischen Nationalität, und trotz gelegentlicher Herüberwirkungen der hussitischen Ketzereien nach Deutschland galten die Deutschen damals als standhafte Anhänger der alten Kirche. Die deutsche Reformation aber und ihre unvermeidlichen Einflüsse auf das seither kirchlich abgesonderte Böhmen brachten die im Prager Kelchnerthum zur Erstarrung gekommene religiöse Bewegung wieder in Fluß, stellten zu der einmal stattfindenden politischen eine neue geistige Einigung zwischen böhmischen Deutschen und böhmischen Slawen her und beraubten selbst die böhmische Brüderunität ihres ausschließlich nationalen Charakters. Der deutsche Protestantismus gesellte sich zu den alten Ueberlieferungen; beide schufen aus Böhmen und seinen Nebenländern während des 16. Jahrhunderts ein Land, in dem die wundersamste religiöse Verschiedenheit und eine



durch die Verhältnisse erzwungene Toleranz herrschten. Allerdings ward diese Toleranz lediglich durch die Nothwendigkeit und das Gleichgewicht der Kräfte bedingt, von Zeit zu Zeit durch Verfolgungen und Kämpfe unterbrochen und, nachdem man sich überzeugt hatte, daß es keiner Partei möglich sei, die andere zu unterdrücken, widerwillig wieder hergestellt. Die eigenthümliche politische Stellung des Landes, das unter seinen neuen habsburgischen Herrschern beinahe einer großen Adelsrepublik glich, ließ in Böhmen die gegensätzlichsten Besonderheiten neben einander gedeihen, jede geistige Entwickelung fand irgendwo Spielraum oder Schutz. Unter solchen Umständen gedieh auch die national-böhmische (tschechische) Literatur zu jener kurzen, rasch vorübergehenden Entwickelung, welche man mit dem Namen des „goldenen Zeitalters" belegt hat, und welche unter dem doppelten Einfluß der nationalen Traditionen und des durch die deutsche Reformation neu geweckten geistigen Lebens stand. Gegen den Ausgang des 16. und Eingang des 17. Jahrhunderts schien Böhmen noch in besonderer Weise dadurch begünstigt, daß Rudolf II. seine kaiserliche Hofhaltung in Prag aufschlug und ein gewisses Interesse, wie an aller künstlerischen und wissenschaftlichen Thätigkeit, so auch an den Versuchen und Leistungen der böhmisch schreibenden Poeten und Gelehrten zeigte.

Die nationale Absonderung, in welcher Böhmen zu Eingang des 16. Jahrhunderts durch den Utraquismus noch stand, der Eifer, mit welchem die utraquistischen Priester zu gleicher Zeit den Katholicismus und die weiter gehende Neuerung bestritten, hatten auf die Länge den Einklang der geistigen Bestrebungen in Böhmen wie in Deutschland nicht hindern können. Aber sie hatten zur Folge, daß die Einwirkungen des deutschen Humanismus und jene der Reformation nicht eigentlich aufeinander folgten und einander ablösten, sondern daß beide zugleich auftraten und die böhmische Literatur des 16. Jahrhunderts mit Uebertragungen und Nachbildungen der römischen und griechischen Schriftsteller und mit einer Ueberzahl von theologischen Schriften erfüllt ward, die beide ihrem Bedürfnis entsprachen, und von denen die Anläufe zu einer neuern böhmischen Literatur ihrem Gehalt nach mehr abhingen als von der nationalen böhmischen Dichtung des Mittelalters, von den feurigen Schlachtliedern der Taboriten oder von den satirischen Gedichten des Prinzen Hynek von Podiebrad, des vierten Sohns des

Königs Georg von Podiebrad, welcher 1452 geboren und 1493 gestorben, mit dem zusammen Stibor von Cimburg und Bohuslaw Lobkowitz von Hassenstein als Hauptrepräsentanten der böhmischen Literatur im eigentlichen hussitischen Zeitalter betrachtet wurden.

Unter den Poeten des goldenen Zeitalters der tschechischen Poesie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ragten vor allen Dingen die geistlichen Liederdichter hervor, welche den Empfindungen und Ueberzeugungen des so wundersam gemischten böhmischen Protestantismus Ausdruck liehen. Neben Georg Strÿc, dem böhmischen Uebertrager der Psalmen, standen Dichter wie Johann Herstein von Radowesik, Martin Pjsecký, Johann Taborský, der Slowake Johann Sylvanus, der vor allen anderen als der „böhmische Dichter" (poeta bohemicus) gefeiert ward. Sie beschränkten sich nicht durchgehends auf die geistliche Poesie, aber sie bewährten in dieser die tiefste Innigkeit und erreichten in ihr vorzugsweise die vollendete Durchbildung der böhmischen Sprache, welche mit ihnen gleichzeitig durch die große böhmische Uebersetzung und Auslegung der Bibel herbeigeführt ward, die unter der Mitwirkung einer Reihe von Geistlichen der mährischen Brüderunität und unter dem Patronat der Barone Johann und Karl von Zerotin in ebendiesem Zeitraum entstand und (Kralicz 1579—98) erschien.

Abseits von den überwiegend religiösen Poeten stand der böhmische Hofdichter Kaiser Rudolfs II., Simon Lomnicki von Budecz, welcher in den aristokratischen Kreisen als der eigentliche Vertreter des Aufschwungs der nationalen Literatur angesehen ward. Die Lebensgeschichte dieses Dichters spiegelt die Geschicke der böhmischen Nation im Wendepunkt des 16. und 17. Jahrhunderts, sie fiel genau mit dem höchsten politisch-literarischen Aufschwung und danach mit dem tiefen Fall derselben zusammen. Simon Lomnicki war 1560 zu Budecz geboren, erhielt seine Bildung in einer von der Familie der Rosenberg gegründeten gelehrten Schule zu Neuhaus, ging, nachdem er einige Jahre hindurch an der Schule zu Kardasch-Rzeczis gewirkt, nach Prag, gewann seinen ersten Dichterruhm durch eine Reihe rasch aufeinander folgender Veröffentlichungen, ward durch die Gunst des Kaisers gekrönter Dichter und in den böhmischen Adelstand erhoben und fuhr in seiner poetischen Thätigkeit mit so großem Eifer fort, daß von ihm während der Jahre 1590 – 1620

achtundzwanzig Bände Dichtungen gedruckt wurden. Der Inhalt seiner rhetorisch-allegorischen Hauptwerke: „Der goldene Sack", „Die Pfeile Cupido's" erhebt sich nach dem Urtheil Schafariks und Jungmanns zu den besten Dichtungen, welche Renaissance und Reformation und jene aus den Einwirkungen beider gemischte Bildung und Stimmung, die am Ausgang des 16. Jahrhunderts in aristokratischen Kreisen herrschten, in anderen Literaturen hervorgebracht haben. Eine große Reihe der Gedichte Lomnicki's war getreuer Ausdruck der Empfindungen des reichen, kecken und übermüthigen böhmischen Adels, der von den politischen und religiösen Zeitfragen erregt, dabei schrankenlos lebenslustig war und durch sein politisches Auftreten sein bevorrechtetes Dasein noch gebietender, genußreicher zu gestalten hoffte. Daneben schlug Lomnicki freilich auch die religiösen Töne in seinen „Geistlichen Gesängen" (Prag 1580) an, um so mehr als dieselben eine Hauptwaffe der böhmischen Adelsopposition waren. Der Dichter folgte unbedingt seinen Gönnern: ahnungslos trieb man dem Unheil entgegen, das mit dem kühn begonnenen, kläglich weitergeführten, tragisch verunglückten Versuch der Jahre 1618—20, Böhmen auf eigene Füße zu stellen, über Land und Volk hereinbrach. Auch unser Poet ward in diese Katastrophe hineingerissen, er hatte in den Tagen der Revolution und des Winterkönigs Spottgedichte auf König Ferdinand geschrieben, welche er 1621 mit hundert Stockschlägen hart zu büßen hatte; seit 1622 verscholl er gänzlich und ist wahrscheinlich, wie damals tausende seiner Landsleute, im tiefsten Elend verkümmert.

Die Schlacht am Weißen Berg, die ihr folgende gewaltsame Gegenreformation im Königreich Böhmen vernichtete zugleich den böhmischen Staat, den alten und neuen Protestantismus und warf Volk und Sprache in eine bildungslose Unterordnung zurück. Die selbständige böhmische Literatur erstarb, nachdem die Emigranten („Exulanten"), die durch alle Länder Europa's zerstreut wurden, noch ein paar Jahrzehnte hindurch die Hoffnung auf Rückkehr, ihre national-kirchliche Besonderheit und ihre Literatur aufrecht erhalten hatten. Der Zeit des Exils gehören einige der besten Dichtungen und sonstigen Schriftwerke in böhmischer Sprache an, mit der Verfolgung traten die glaubensfesten und religiös-innigen Böhmischen oder Mährischen Brüder wieder in den Vordergrund. In der Periode nach 1620 erwarb derjenige

böhmische Schriftsteller seinen Ruhm, der allein unter allen das Gedächtnis der böhmischen Literatur erhielt, als diese im 17. und 18. Jahrhundert in völlige Vergessenheit sank. Amos Komensky, der Regel nach als Amos Comenius bezeichnet, hat zwar seine ganze Bedeutung und seinen bleibenden Ruhm nicht auf dem Gebiet der Dichtung, sondern auf dem der Erziehungslehre erworben; er ward der Bahnbrecher einer neuen wissenschaftlichen Pädagogik und durch seine in der Verbannung zuerst böhmisch geschriebenen, dann ins Lateinische und Deutsche übertragenen Werke: „Die große Didaktik", „Die Mutterschule", „Die Volksschule", später durch seine „Pansophie" („Pansophiae prodromus und Pansophiae diatyposis") und „Orbis pictus" von einem Einfluß auf die Umgestaltung des Erziehungs- und Unterrichtswesens, den erst spätere Jahrhunderte recht würdigten; allein er war auch poetisch der Hauptrepräsentant der böhmischen Literatur in der Zeit ihres letzten Widerstands gegen den drohenden Untergang. Amos Komensky, am 28. März 1592 zu Nivnitz bei Ungarisch-Brod in Mähren geboren, erhielt spät eine wissenschaftliche Erziehung, studirte zu Herborn in Nassau und Heidelberg, reiste in Deutschland und Holland, ward, 1614 heimgekehrt, zuerst Lehrer in Pernau, dann Geistlicher der Brüderunität zu Fulnek, ward 1623 vertrieben, verließ, nachdem er sich längere Zeit verborgen gehalten, 1628 sein Vaterland für immer, fand mit zahlreichen Landsleuten eine Zufluchtsstätte in Polnisch-Lissa, wohin er stets wieder von jenen ausgedehnten Wanderungen zurückkehrte, die er theils im Interesse seiner verfolgten Glaubensbrüder, theils in dem seiner pädagogischen Reformen durch halb Europa, nach den Niederlanden, England, Schweden, Polen, Siebenbürgen, unternahm. In Lissa ward er 1648 zum Bischof der Böhmischen Unität gewählt, mußte aber auch diesen langjährigen Zufluchtsort 1656 infolge des Kriegs zwischen Polen und Schweden verlassen und ging nach verschiedenen Versuchen, irgendwo festen Fuß zu gewinnen, nach der großen Freistätte aller Verfolgten, nach Holland, wo er am 15. November 1671 zu Amsterdam aus dem Leben schied. Comenius' Schriften waren die letzten hervorragenden Leistungen des goldenen Zeitalters der böhmischen Sprache und Literatur. Als Dichter veröffentlichte er außer einigen religiösen Gesängen die allegorischen Werke (in poetischer Prosa): „Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens" (Labyrint světa a raj srdce; erster

Druck, Lissa 1651) und „Der Mittelpunkt der Sicherheit" (Hlubina bezpečnosti; erster Druck, das. 1632) von denen namentlich das erstere an sich durch seine schlichte Lebendigkeit und gemüthvolle Innigkeit wie auch als Vorläufer von John Bunyans späterhin so berühmt gewordener „Pilgerfahrt" bedeutend ist. Verschiedene andere Schriften gehören mehr der Erbauungsliteratur im weitern als der religiösen Poesie im engern Sinn an. Ergreifend wie der letzte Aufschrei einer sterbenden Hoffnung klingen Comenius' Abschiedsworte im „Testament der sterbenden Mutter der Brüderunität": „Indem ich aus Moses' und Jakobs Munde die Worte nehme, spreche ich sie über dich, o böhmisches Volk, als Abschiedssegen von Gott, deinem Herrn, aus, daß du dennoch seist und bleibest ein wachsender Zweig, wachsend an der Quelle, wachsend über die Mauer; obgleich dich mit Schmerzen erfüllen und nach dir schießen die Schützen, die dich heimlich hassen, so bleibe doch fest dein Bogen und fest die Arme mit deinen Händen, von der Hand des mächtigen Jakob, von dem starken Gott, dem deine Väter gedient haben!" Aber in den unbedeutenden, bald auch sprachlich nicht mehr auf der Höhe des goldenen Zeitalters stehenden Gedichten der zweiten Generation der Exulanten verklangen die Töne, welche Amos Comenius noch so gewaltig angeschlagen hatte. Ueber Böhmen selbst legte sich ein düsteres Schweigen, ein geistiger Tod; das Volk vergaß die Vergangenheit, die vor der großen Rebellion und dem Dreißigjährigen Krieg lag. Nur bei den protestantischen Slowaken in Nordungarn, welche die böhmische Schriftsprache als die ihre angenommen hatten und beibehielten, blieb in geistlichen Gesängen (Kreuz- und Trostliedern voll schwermüthiger Stimmung) der ursprüngliche Geist der tschechischen Poesie lebendig. Die kurze Glanzzeit dieser Poesie aber mußte schon darum ein tieferes Interesse erwecken, weil in ihr beinahe allein ein slawisches Volk seine Theilnahme an den gewaltigen geistigen Kämpfen kundgegeben hat, die das westliche und mittlere Europa bewegten und erschütterten, weil sie die einzige slawische Literatur geblieben ist, welche vom Geiste des Protestantismus erfüllt und zu ihren besten Leistungen erhoben wurde.

Sechsundfünfzigstes Kapitel.

England im Zeitalter der Königin Elisabeth.

Die großen geistigen Bewegungen der Renaissance und der Reformation hatten das europäische Kulturleben des 16. Jahrhunderts erfüllt und bestimmt. Sie hatten mit oder nach einander die Völker oder die Einzelnen ergriffen und getrieben, oft verbündet und vereint, oft auch feindlich und gegensätzlich in der Kultur der Nationen, in der Seele hervorragender Individuen gewirkt; sie hatten tausende von bleibenden Zeugnissen ihrer Stärke und Gewalt in der Literatur und Kunst hinterlassen. Jetzt am Schluß des Jahrhunderts, wo in den südeuropäischen Ländern schon eine dritte mächtige Bewegung, die Gegenreformation, zum Siege gelangt und sich die Renaissancebildung knechtisch unterwirft, wo in Deutschland die zugleich siegreiche und entartende Reformation allem vom Humanismus ausgegangenen Leben nur noch eine verkümmerte Entfaltung gestattet, treten in England beide Bewegungen noch einmal neben einander, fast in gleicher Macht und Kraft, im Wettspiel und in bedeutsamer Durchdringung und Wechselwirkung auf, führen eine der größten Epochen der englischen Dichtung herbei und reifen einen poetischen Genius, welcher am Schluß des gewaltigen Jahrhunderts den letzten und strahlendsten Glanz über seine Zeit wirft. Das Zeitalter der Königin Elisabeth in England bildet mit seinem mächtigen Aufschwung, seinen großen, weit nachwirkenden Talenten einen bedeutsamen Gegensatz zum gleichen Zeitraum in Deutschland.

Allerdings war England nicht ohne die heftigsten Stürme und Kämpfe zum Glück und Gedeihen dieser Periode durchgedrungen, und es bedarf keines Worts, daß auch diese gepriesene Zeit ihre tiefen Schatten hatte, die im Lichte der feiernden Erinnerung verschwinden. Heinrich VIII., der gefeierte Herrscher der Renaissancebildung und König Blaubart, der „Vertheidiger



des Glaubens" gegen Luthers Ketzerei und der Reformator der englischen Kirche nach eigenem Recht, hatte die letzten Jahrzehnte seines Lebens an den Versuch gesetzt, das katholische Dogma und den katholischen Kultus in England aufrecht zu erhalten, aber die geistliche Vollgewalt des päpstlichen Stuhls mit seiner Krone zu vereinigen. Seine Reformation hatte, soweit sie die nationale Unabhängigkeit von Rom förderte, das englische Volk hinter sich; seine grausamsten Strafgesetze aber hinderten das Eindringen des festländischen Protestantismus nicht, nachdem einmal der Abfall Englands von Rom entschieden war. Unter den Regierungen seines Sohns Eduards VI., seiner Tochter, der katholischen Maria, fand ein blutiges, verzweifeltes Ringen um die Herrschaft des neuen oder die Wiederherstellung des alten Glaubens statt; erst mit der Thronbesteigung Elisabeths, der jüngsten Tochter Heinrichs, wurde der Sieg des Protestantismus in England entschieden. Man darf sagen, wider den eigenen Wunsch und Willen der gepriesenen Königin! Elisabeth hatte den hochfahrenden Stolz ihres Vaters, die despotischen Neigungen desselben geerbt und würde am liebsten gegen Anhänger des römischen Stuhls und die Bekenner protestantischer Lehren mit gleicher Strenge aufgetreten sein. Aber ein bestrittenes Erbrecht, die Nothwendigkeit, bei allem gebieterischen Selbstgefühl im Einklang mit der Masse ihres Volks zu bleiben, die tödtliche Feindschaft Spaniens und der katholischen Welt zwangen die Königin, die englische Kirche dem Protestantismus zu nähern und als Bundesgenossin protestantischer Mächte, ja als Vorkämpferin protestantischer Erhebungen aufzutreten. Als nach der Hinrichtung ihrer gefangenen Rivalin Maria Stuart und nach dem Scheitern des Seezugs der spanischen unüberwindlichen Flotte gegen England der Thron Elisabeths fester stand, war es nicht mehr möglich, auf die Ideen ihres Vaters zurückzukommen. Die große Stellung, die Elisabeth dem von ihr beherrschten Land gab, die wirkliche Staatsklugheit, mit der sie regierte, das Glück, das sie begleitete, der materielle und geistige Aufschwung, den das englische Volk unter ihrem Regiment nahm: alles dies schuf ihr Zeitalter zu einem „goldenen" und lenkte später die Blicke unzufriedener Generationen auf die beglückten Tage der jungfräulichen Königin zurück. Hält das schimmernde Schmeichelbild, welches die Phantasie der höfischen Poeten von Elisabeth selbst wie vom Ruhm und Glanz ihrer Umgebungen entwarf, einer nüchternen Prüfung nicht überall

Stand, empfinden wir selbst in den wunderbaren Dichtungen Shakespeare's, wie hart, unbarmherzig und roh das englische Leben zum Theil blieb, so ist doch unbestritten, daß das englische Volk damals von freudigem Jugendmuth und zuversichtlichem Selbstgefühl erfüllt war. Die Vorahnung künftiger Größe belebt und durchdringt oft das Dasein einer Nation mehr als die Größe selbst. Unter Elisabeth schwebte solche Vorahnung über England, sie trieb die tapferen Seeleute, Krieger und Abenteurer, welche in jenen Tagen den englischen Namen zu Meer und zu Land gefürchtet machten, oft zu unerhörtem Wagemuth und gab ihnen ihre stolze Sprache. Selbst die mittleren und unteren Volksklassen wurden von dem kühnen Geist belebt, der in der englischen Dichtung jener Tage unvergänglich nachklingt und sich am stärksten kundgab, als die Invasion der großen spanischen Flotte und des sieggewohnten, unter dem Herzog von Parma in den Niederlanden stehenden Heers drohte. Bei Betrachtung des festen, trotzigen Selbstgefühls, das die Massen durchdrang, der glänzenden Ritterlichkeit der Führer überkommt selbst die Nachwelt das Vertrauen, daß England die Gefahr überwunden haben würde, auch wenn ihm die Stürme, die Philipps Armada zerstreuten, nicht zu Hülfe gekommen wären. Kein Wunder, daß ein Geschlecht, aus welchem Raleigh und Drake, Philipp Sidney und Essex hervorgegangen waren, gleichsam in einem Rausch großer Erinnerungen und größerer Erwartungen dahinlebte.

Elisabeth und jene klugen Rathgeber, die sie mit männlichem Geist zu finden und zu brauchen wußte, theilten das nationale Bewußtsein, ohne den Rausch zu theilen. Ihre Staatskunst blieb zögernd, vorsichtig, alle Wechselfälle berechnend; ihr nüchterner Egoismus hütete sich vor Wagnissen, die sie ihren einzelnen Unterthanen überließ. Gegen das Ende der Regierung der Königin hin fand man, daß sie alt und thatunkräftig geworden sei, die rasch wechselnde Volksgunst jubelte ihrem Nachfolger, dem trägen Jakob I. Stuart von Schottland, entgegen, — wenige Jahre reichten hin, um dem englischen Volk wieder zum Bewußtsein zu bringen, was es trotz alledem an Elisabeth besessen und verloren hatte. Denn so rasch sich England unter der Tochter Heinrichs VIII. zur führenden und gefürchteten Macht emporgeschwungen hatte, so rasch sank es unter dem Sohn der unglücklichen Maria Stuart zu einer zweiten Rolle herab. Freilich reichten die geistigen Kräfte und großen Naturen, die am Aus-

gang des Jahrhunderts, in der zweiten Hälfte von Elisabeths Regierung sich entwickelt hatten, völlig hin, auch auf die Regierung König Jakobs den Abglanz und Schimmer einer großen Zeit zu werfen.

Niemals wäre das englische Kulturleben jener Zeit zu seiner Kraft, Fülle und Eigenthümlichkeit gediehen, wenn nicht die günstigsten Bedingungen sich hier vereint hätten. Die Renaissancekultur, der Humanismus waren, wie wir gesehen haben, schon in der ersten Periode Heinrichs VIII. in England heimisch; sie würden ohne das hinzutretende reformatorische Element eine stärkere Wirkung nicht geübt und namentlich die mittleren Volksschichten nicht ergriffen haben. Durch Cranmer und zahlreiche englische Theologen, die in Deutschland dem wahren Geiste der Reformation näher getreten waren, wurde die rein äußerliche Kirchentrennung Heinrichs VIII. geadelt, wurde die Lehre der neuen englischen Kirche vertieft und neues religiöses Leben in den Massen geweckt. Aber rascher als irgendwo schloß man die Periode des Kampfes und Zweifels ab, gab der Staats- oder Hochkirche feste Basis und suchte die Massen von der Beschäftigung mit den religiösen Streitfragen und Zweifeln eher hinwegzulenken, als sie, wie in Deutschland geschah, auf dieselben hinzudrängen. Wohl ließ sich nicht hindern, daß der strenge und ungestüme Geist des Calvinismus, in dem John Knox im Nachbarkönigreich Schottland die Reformation durchführte, auch nach England herüberdrang, daß schon unter Elisabeths Regierung die Puritaner eine Partei bildeten, welche mit der neuen englischen Kirche wahrlich nicht „konform" war. Allein die große Mehrzahl des englischen Volks wendete sich doch zu den weltlichen Geschäften und Vergnügungen zurück, die Ueberzahl der geistigen Bestrebungen und Leistungen in England war weltlichen Gepräges. Bildung und Lebensinteressen entbehrten der läuternden Einflüsse der gereinigten christlichen Lehre nicht, standen aber nicht unter der Herrschaft der theologischen Parteien. So war der Boden für jene künstlerische Entwickelung gegeben, an welcher der protestantisch-nationale, durch die Reformation erweckte Volksgeist den stärksten, den entscheidenden Antheil hatte, in der wir aber auch einen letzten Aufschwung jenes Geistes und Sinnes erkennen, welcher die Tage der lebensheitern Hochrenaissance erfüllt hatte. Zum Wesen des goldenen Elisabetheischen Zeitalters gehört die

starke Einwirkung des Humanismus und die noch viel stärkere der italienischen Literatur auf die höfische Kunstdichtung Englands, gehört der Einfluß, den beide auf die lebensvolle dramatische Dichtung gewannen, und die gleichzeitige Thätigkeit einer Reihe großer Talente, in denen die Grundelemente der Zeit eigenartig vertheilt und gemischt sind. Für alles das aber war nur Raum, nur Lebensluft durch die angedeuteten Verhältnisse im englischen Staats- und Volksleben geschaffen.

Als im 17. Jahrhundert die erbitterten und das ganze Dasein beherrschenden religiösen Kämpfe, die man jetzt weit von sich hinwegwies, auch in England ausgefochten werden mußten, als die Puritaner gewisse Eigenthümlichkeiten des englischen Lebens für immer beseitigten und zerstörten, gedachte man des „fröhlichen Altenglands“ (merry Old-England) der Königin Elisabeth, als der Zeit ungetrübter Heiterkeit, einer beständig währenden Daseinsfreude, harmlosen Genusses in allen Klassen des englischen Volks. Die historische Forschung läßt keinen Zweifel darüber, daß dies fröhliche Altengland zum guten Theil eine Sage ist, welche erst die täuschende Erinnerung schuf. Soweit es sich aber dabei um eine Wirklichkeit handelt, ward die Lust und Fröhlichkeit, die Glücksstimmung der guten Tage in der großen poetischen Literatur widergespiegelt und erhalten, welche nach einem Ausdruck Macaulay's „die dauerndste aller Herrlichkeiten Englands“ war. Immer haben die Zeitalter als die beglücktesten gegolten, deren Haß und Liebe, deren Genuß und Trauer in unvergänglichen Kunstwerken nachleben, nachklingen, und in diesem Sinn müssen allerdings die Tage der Königin Elisabeth den leuchtenden und weithin strahlenden Jahrzehnten neuerer Geschichte hinzugerechnet werden. Einer ihrer Dichter ist, indem er die große Königin in Bildern voll schmeichelnder Unwirklichkeit verherrlichte, doch der Prophet jenes Eindrucks geworden, den die Zeit Elisabeths auf uns hervorbringt. Der zauberhafte goldene Schimmer, welcher die „Feenkönigin“ Spensers umwebt, welcher Schlösser und Landschaften, die englischen Schlössern und Parks nachgebildet sind, in fremdes glänzendes Licht taucht, legt sich, wir mögen wollen oder nicht, für unsere Phantasie um jene Tage und Zustände, in denen Shakespeare dichtete und mit seinem Genius hundert talentreiche, hochstrebende Mitbewerber weit hinter sich ließ.

Siebenundfünfzigstes Kapitel.

Die Hof- und Kunstdichtung des Zeitalters der Königin Elisabeth.

Der Dichter, welcher unter der Regierung der Königin Elisabeth unmittelbar an die poetischen Bestrebungen der Wyatt und Surrey im vergangenen Menschenalter anknüpfte und gleich ihnen die Geistes- und Weltbildung der englischen Aristokratie in seiner eigensten Weise repräsentirte, war Sir Philip Sidney. Der frühe Ruhm und der frühe Tod desselben versinnbildlichen insofern zugleich den Gang der literarischen Entwickelung, als in der ersten Periode der Regierung Elisabeths die Dichter der Renaissance im engern Sinn die höhere Bedeutung beanspruchen durften und die sichtbarere Wirkung übten, während gerade in dem Augenblick, in dem Sidney aus dem Leben schied, die volksthümliche, aus der Realität des englischen Lebens selbst erwachsene, von der Renaissancebildung nur künstlerisch gehobene dramatische Dichtung in den Vordergrund trat und die zweite Hälfte der Elisabeth'schen Zeit beherrschte. Die Nachwirkung solcher Erscheinungen wie Philip Sidney konnte nicht bedeutend sein, weil sie von größeren und vor allen Dingen von stärkeren Talenten abgelöst wurden; aber der Glanz ihres Lebens und ihrer augenblicklichen Geltung blieb unvergessen. Einen Augenblick lang gewann es den Anschein, als ob auch England ein Poetengeschlecht gleich Spanien erhalten werde, ein Geschlecht kühner Soldaten und Staatsmänner, welche doch die Aufgaben der Literatur als die höheren und ruhmreicheren erachteten. Philip Sidney, zu Penshurst in Kent am 29. November 1554 geboren, bereitete sich auf der Schule zu Shrewsbury für die Studien vor, die er dann zu Oxford und Cambridge betrieb und so förderte, daß er die alten wie die modernen Sprachen gleich beherrschte. 1572 trat er eine große Reise nach dem Kontinent an, erlebte in Paris die Schrecken der Bartholomäusnacht, welche ihm, obschon er

im Haus des englischen Gesandten Walsingham persönlich unangefochten blieb, einen tiefen Eindruck hinterließen, erhielt während seines fernern Aufenthalts in Frankreich von Karl IX. die Ernennung zu dessen Kammerherrn, bereiste dann die Niederlande, Deutschland und Italien, überall sehend, sich bildend und neben den Kreisen der großen Welt auch die der Poeten und Gelehrten mit Vorliebe aufsuchend. Mit mehreren hervorragenden Schriftstellern unterhielt er einen Briefwechsel, namentlich befreundete er sich mit Hubert Languet, an den er über seine Reiseeindrücke berichtete. Im Mai 1575 ging er nach England zurück und ward hier am Hof Elisabeths um seiner vollendet ritterlichen Erscheinung willen mit großer Zuvorkommenheit begrüßt. Noch im gleichen Jahr bethätigte er sich als höfischer Dichter durch ein allegorisches Festspiel, „Die Maikönigin" („Lady of may"), das erste in einer langen Reihe späterer allegorischen Prunkspiele und Prunkaufzüge mit poetischen Ansprachen, ein Spiel, welches vor Elisabeth zu Wanstead dargestellt wurde und Sir Philip die volle Gunst der launischen Gebieterin eintrug. Im nächsten Jahr bereits ging er als Gesandter der Königin an den kaiserlichen Hof nach Wien und kehrte mit neuen Ehren zurück. Bis zum Jahr 1580 war er in der Hofgunst beständig im Steigen, in diesem Jahr aber zog ihm ein Zweikampf mit dem Grafen von Oxford das entschiedene Mißfallen der Königin zu. Er ward eine Zeitlang vom Hofe verbannt und benutzte die gewonnene Muße dazu, um seine „Arcadia" nach dem Muster des Sannazaro und doch selbständig zu dichten. Zu gleicher Zeit bethätigte sich der aristokratische Poet ernsthaft als Kritiker in einer „Vertheidigung der Poesie", welche verräth, daß die Puritaner ihre herbe Verurtheilung aller weltlichen Kunst schon geltend machten. Sidney's Ansichten über die Poesie waren genau diejenigen, welche von einem Mann seiner Bildungsrichtung erwartet werden mußten: er pries die Mustergültigkeit der Antike und sah in der Nachahmung der durchgebildeten und klassischen italienischen Literatur das Heil. Bei alledem ist nicht zu verkennen, daß er doch ein lebendiges Gefühl für die unerläßlichen Voraussetzungen des Talents hatte und die Verdienste selbst solcher Dichter, die in seinen Augen nicht auf dem richtigen Weg waren, noch hervorzuheben wußte. In der nächsten Zeit, wo er wieder am Hof lebte, dichtete er seinen Sonettenkranz „Astrophel und Stella", arbeitete auch an einer

poetischen Uebersetzung der Psalmen, zu der ihn Marot anregte. Nachdem sich seine erste Geliebte, Lady Penelope Devereux, die er als „Stella“ gefeiert, an einen andern vermählt hatte, heirathete er 1583 Lady Frances, eine Tochter Walsinghams. Im nächstfolgenden Jahr wollte er sich einem der kühnen Seezüge Drake's anschließen, ein direktes Verbot der Königin, welche „den besten Edelstein ihrer Krone“ nicht verlieren mochte, hinderte ihn an diesem Abenteuer; auch der Kampf für Dom Antonio von Portugal, der noch einmal die Waffen gegen Spanien erhob, wurde ihm untersagt. Dafür setzte er es durch, die Expedition seines Verwandten, des Grafen Leicester, nach den Niederlanden zu begleiten. Er ward hier Gouverneur von Vlissingen und Befehlshaber der Reiterei, zeichnete sich in den Kämpfen bei Gravelines und 1586 in denen bei Zütphen aus, wo er am 22. September 1586 tödtlich verwundet ward und nur nach Arnheim gebracht werden konnte, um dort zu verscheiden. Die öffentliche Trauer in England bei seinem Leichenbegängnis war allgemein, Sidney's Name blieb gefeiert als das Muster eines poetischen Helden, eines echten Kavaliers vom Hof der großen Königin. Erst nach seinem Tode traten die Werke, die handschriftlich schon verbreitet gewesen waren, im Druck hervor. Sidney's direkten Anschluß an die voraufgegangenen englischen Renaissancepoeten bezeichnen seine lyrischen Gedichte und namentlich die gefeierten Sonette „Astrophel und Stella“ („Astrophel and Stella“; erster Druck, London 1591; neueste Ausgabe in den „Miscellaneous works“ herausgegeben von W. Gray, ebendas. 1829). Neben formellem Verdienst weisen diese Gedichte die kühle Rhetorik und die konventionellen Bilder auf, welche aus der Nachahmung der italienischen Renaissancelyrik erwuchsen. Höher steht das Gedicht „Heilmittel für Liebe“ („Remedy for love“), welches einen gewissen selbständigen Humor des Dichters verräth. Als die bedeutendste Leistung Sidney's galt den Zeitgenossen seine „Arcadia“ (erster Druck, London 1590; neueste Ausgabe bei Gray a. a. O.), mit welcher er die Pastoraldichtung in England eingeführt hatte. Die Unnatur der gekünstelten Idylle trat aber natürlich den englischen Lebensverhältnissen gegenüber weit entscheidender zu Tage als gegenüber den italienischen. Die unleugbare Geziertheit der Gesammtanlage verdeckt freilich nicht ganz die poetische Vorstellungskraft und die Stimmungsfülle im einzelnen. Jedenfalls aber gab Sidney's glänzendes Beispiel einer

ganzen Reihe von Dichtern, die den Geschmack der guten Gesellschaft und zumal des Hofs zu treffen wünschten, Anregung. John Harrington, Walter Raleigh und viele andere pflegten das lyrische Gedicht nach italienischem Muster; in William Browne, dem Dichter von „Britanniens Schäfermuse" und „Des Schäfers Pfeife", in John Chalkhill, dessen Gedicht „Thealma und Clearchus" großen Beifall fand, hatte Sidney unmittelbare Nachfolger; auch Spenser stand in seinen Anfängen ganz und gar unter dem Einfluß des poetischen Lords.

Am Hof der Königin Elisabeth selbst wurde neben Sidney kaum ein zweiter Dichter so hoch gepriesen wie John Lyly (Lilly, Lily), der, etwa um 1553 geboren, zu Oxford studirte und 1575 daselbst die Magisterwürde erlangte. In London trat er in die „Dienste" der Königin, scheint aber zu den Pflichten und zur Thätigkeit eines Aufsehers der Hoflustbarkeiten (Master of the revels) niemals den Gehalt und die Würde erlangt zu haben und muß um den Anfang des 17. Jahrhunderts gestorben sein. Mit dem Roman „Euphues" („Euphues the anatomy of wit"; erster Druck, London 1579; „Euphues and his England", ebendas. 1581) gewann Lyly eine Herrschaft eigenthümlichster Art über die höfische Dichtung und höfische Bildung Englands. Seine Weise ist nun vor allem jene Unnatur der Sprache, jener erpreßte, gehaschte Witz und Scharfsinn, jenes fortwährende Bezugnehmen auf mythologische und antiquarische Gelehrsamkeit, jenes ununterbrochene Bilderhaschen, jenes Witzeln, Wortspielen, Preisen in Hyperbeln, welche unter dem Namen Euphuismus zu einem förmlichen Stil wurden und sich eine Zeitlang der allgemeinsten Beliebtheit in den Hofkreisen erfreuten. Englische Seehelden, die gegen spanische Galeren gesiegt hatten, Hoffräulein der Königin, die, wenn sie in ihren Naturton zurückfielen, ein sehr kräftiges und unverblümtes Englisch zu reden verstanden, mühten sich ab, in einer Redeweise zu glänzen, von welcher Shakespeare in „Verlorne Liebesmüh'" meint, daß sie sich darstelle als „tafftene Phrasen, zugespitzte seidene Ausdrücke, sammetne Hyperbeln, pedantische Figuren, gezierte Affektation, als Sommerfliegen, welche die Made des falschen Prunks erzeugen", und der doch selbst ein Shakespeare in seinen frühesten Werken gewisse Koncessionen machte. Der Euphuismus Lyly's steigerte die durch Sidney und seine Genossen begründete Neigung zu

einer künstlich abstrakten Poesie, an welcher die Reflexion einen so reichen und noch reichern Antheil hatte als Phantasie und unmittelbare Empfindung, in außerordentlicher Weise. In Uebereinstimmung mit Sidney, der in seiner „Vertheidigung der Poesie" sich gegen die Unregelmäßigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten des Volksdrama's erklärt hatte, versuchte Lyly, ein besonderes höfisches Drama zu begründen, und schrieb mythologische Spiele, die gelegentlich nach der Schäferidylle und gelegentlich nach der alten volksthümlichen Farce hinüberschielten. Als Träger des Witzes und der Munterkeit galten ihm die Pagen — für einen Hofdichter charakteristisch genug! Allerdings mochte die Thatsache, daß die Stücke Lyly's vor der Königin durch die Gesellschaften der Paulskinder, der Kapellknaben aufgeführt wurden, ebensoviel zur beständigen Einführung von Pagen beitragen als die Vorstellung des Dichters, daß alle diese jungen Burschen mit „besonderem Witz und anmuthiger Munterkeit" begabt seien.

Unter Lyly's dramatischen Werken nähert sich das Schauspiel „Alexander und Kampaspe"[1] (erster Druck, London 1584; neueste Ausgabe in den „Dramatic works", herausgegeben von Fairholt, ebendas. 1858) am meisten einem realen Drama. Die Fabel des Stücks, deren Verknüpfung und Durchführung sehr kunstlos, um nicht zu sagen dürftig, erscheint, basirt auf der bekannten Anekdote, daß sich der Maler Apelles, als er die Kampaspe, eine der Geliebten Alexanders des Großen, malen sollte, in dieselbe verliebt habe, und daß der König großmüthig genug gewesen sei, bei der Entdeckung davon das Mädchen dem Künstler znm Geschenk zu machen. Damit verwebt Lyly die Begegnungen des Alexander und Diogenes, wesentlich um seine klassische Belesenheit und die Art seines Witzes in der Figur des cynischen Philosophen entwickeln zu können. Das Ganze spielt sich in einer Folge von Scenen ab, in welchen beinahe alle einzelnen Gestalten ihre Zungenschlagfertigkeit gegen einander geltend machen, in denen es aber doch nicht an einigen wahrhaft poetischen Momenten und Anfängen einer wirklichen Charakteristik fehlt. Viel schlimmer steht es mit der gleichzeitigen Ko-

[1] Proben aus diesem und den übrigen Schauspielen Lyly's in deutscher Uebertragung gibt Bodenstedt in „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3 (Berlin 1857 u. ff.).

mödie „Sappho und Phao“ (erster Druck, London 1584), in welcher die Liebe der Königin Sappho von Syrakus zu Phao darauf zurückgeführt wird, daß Venus den letztern, zur Belohnung seiner Dienste als Fährmann, mit unwiderstehlicher Schönheit begabt hat. Auch der „Midas“, gleich allen vorgenannten Stücken in der euphuistischen Prosa geschrieben, von welcher Lyly bald gnädigen, bald unbarmherzigen Gebrauch macht, gehört der Reihe der Dichtungen an, welche dem antikisirenden Geschmack des Hofs wesentlich durch den Stoff huldigten; denn die Behandlung ist durchaus modern; von antiker Schlichtheit und kräftiger Natürlichkeit ist kaum ein Zug vorhanden. Daher trug Lyly auch kein Bedenken, in seiner „Galathea“ (erster Druck, London 1592) die Scene nach England zu verlegen und Neptun, Venus und die Nymphen der Diana auf nichtklassischem Boden auftreten zu lassen. Die Fabel ist hier eine doppelte: der erzürnte Meergott heischt von den Bewohnern des Landes das Opfer ihrer schönsten Jungfrauen und veranlaßt dadurch, daß zwei schöne Mädchen, Galathea und Phillida, als Jünglinge verkleidet werden, um sie dem dräuenden Neptun zu entziehen. Dabei verlieben sie sich leidenschaftlich in einander, da jede in der andern einen wirklichen Mann vor sich zu haben glaubt. Der Meergott wird zuletzt durch Venus bestimmt, von seinem Begehr nach einem Opfer abzusehen, und Venus, deren Sohn Kupido von Diana's Nymphen gefangen wurde (die nie fehlende Huldigung an die „jungfräuliche“ Königin!), wird durch dessen Freilassung so himmlisch mild gestimmt, daß sie Phillida in einen Jüngling verwandelt und damit die Liebesschmerzen der beiden Heldinnen stillt. Wunderlicher noch als diese „Galathea“ erscheint das allegorische Schäferspiel „Endymion“, eine Art heroisch-mythologisch-schäferlichen Balletts, in dem zuerst die Leidenschaft des Endymion zu der schönen Cynthia geschildert wird, dann aber Cynthia sich in die Repräsentantin der Königin verwandelt, der ein Schäfer wohl überschwängliche Huldigungen darbringen, die er aber nur mit Ehrfurcht und ohne irdisches Verlangen anschauen darf. Der Mischmasch realer und allegorischer Poesie, überlieferter poetischer Rhetorik und höfisch-schmeichlerischer Zeit- und Augenblicksanspielungen tritt uns kaum irgendwo charakteristischer entgegen als in diesem in klangreichen Versen geschriebenen „Endymion“.

Bei den Erfolgen, deren sich Lyly erfreute, fehlte es ihm

natürlich nicht an Mitstrebern und Nachfolgern. Noch strenger an die Klassicität als der Dichter des „Euphues“ suchte sich Samuel Daniel anzuschließen, der als Vorsteher der Spiele (Master of the revels) mit der Leitung der Knabentheater und überhaupt aller dramatischen Darstellungen bei Hof betraut war. Seine „Kleopatra“ („The tragedie of Cleopatra“, London 1594) und „Philotas“ („Small poems with the tragedy of Philotus“, ebendas. 1605) kamen inzwischen erst in den neunziger Jahren zum Vorschein, wo der Sieg des volksthümlich-lebendigen Drama's schon so entschieden war, daß der Hofpoet nur wehmüthige Klagen über die Verwilderung des Geschmacks und um Sidney, der dieser Verwilderung vergeblich entgegengetreten sei, anstimmen konnte. Eine antikisirende und italisirende Richtung verfolgte auch die vornehmste englische Dichterin des Elisabeth'schen Zeitalters, Lady Pembroke, deren „Antonius“ gleichfalls nur ein vorübergehendes Interesse erregen konnte, das mehr der Verfasserin als der Leistung galt.

Ueber alle diese Hofdichter der Elisabeth, denen die poetischen Erzähler nach italienischen Novellen, die Uebersetzer der italienischen Musterdichtungen hinzugerechnet werden müssen, erhebt sich als der eigentliche Erfüller dessen, was Sidney vorgeschwebt hatte, Edmund Spenser. Dieser bedeutendste, phantasievollste und selbständigste unter den Hofpoeten der großen Königin war 1552 oder 1553 zu London geboren, ward am 20. Mai 1569, also in sehr früher Jugend, in das Pembroke College der Universität Cambridge aufgenommen, erlangte 1573 die akademische Würde eines Baccalaureus und 1576 diejenige des Magisters der freien Künste. Schon während seiner Universitätszeit hatte er sich durch Uebertragungen Petrarca'scher Gedichte und eigene poetische Versuche hervorgethan. Nach 1576 lebte er auf dem Land, in der Grafschaft Lancaster, und hier scheint er jene Liebe für die „Rosalinde“ seiner Jugenddichtungen gefaßt zu haben, die ihn zunächst zu dem „Schäferkalender“ begeisterte, der seine persönliche Bekanntschaft mit Sidney rasch zu einem Verhältnis gestaltete, bei dem sich der großherzige Gönner angelegen sein ließ, den Ruf und das persönliche Glück Spensers in aller Weise zu fördern. Er empfahl ihn an Leicester und späterhin an Lord Grey von Wilton, den Lord-Lieutenant von Irland, dessen Sekretär Spenser im Jahr 1580 wurde. Er war durch dieses Amt der nächsten Sorgen enthoben, konnte

Beförderung für die Zukunft erwarten und scheint Muße genug behalten zu haben, um eifrig seinen poetischen Arbeiten obzuliegen. Eine ganze Reihe der schönsten kleineren Gedichte Spensers gehört offenbar dieser Zeit an, und sowohl der Plan zu seinem großen Gedicht „Die Feenkönigin" als die ersten Gesänge desselben wurden bereits entworfen. Merkwürdig genug fand die Idee des allegorisch-epischen Gedichts in Spensers Gönner- und Freundeskreis, welcher doch seine poetischen Ideale theilte, keineswegs vollen Anklang. Gabriel Harvey rieth ihm geradezu, auf die Ausführung zu verzichten. Spenser hielt sich während der folgenden Jahre abwechselnd in England und in Dublin auf. Die Gunst der angesehenen Lords, an die ihn sein Gönner Sidney empfohlen hatte, verschaffte ihm eine Schenkung konfiscirten irischen Landes. 3000 Acker Land und das Schloß von Kilcolman würden ein seltenes Glück für einen Poeten gewesen sein, wenn die Besitzung nicht ziemlich wüst gewesen wäre oder Spenser die Mittel gehabt hätte, dieselbe zu bewohnen und nutzbar zu machen. Als er nach London kam, um sich Mittel zu verschaffen, fand er Ursache, den Tod Sidney's zu beklagen, um den er übrigens, von solchen Beweggründen abgesehen, eine aufrichtige Trauer hegte, und dessen frühem Scheiden er eine tief empfundene Elegie widmete. Er erreichte damals in London nur seine Ernennung zum Sekretär von Munster und setzte in dieser Stellung die Arbeit an seiner „Feenkönigin" fort. 1589 kam Sir Walter Raleigh, der gleichfalls Besitzungen in Irland hatte, dorthin, lernte bei dieser Gelegenheit Spensers Umstände kennen und trat fortan für ihn an die Stelle Sidney's. Er veranlaßte Spenser, wiederum nach London zu kommen, stellte ihn hier der Königin Elisabeth mit nachdrücklicher Empfehlung vor und ward der begeisterte Lobredner des ersten 1590 veröffentlichten Theils der „Feenkönigin". Königin Elisabeth bewilligte nach dem Hervortreten des Gedichts Spenser ein Jahresgehalt von 50 Pfund, welches inzwischen wegen der Abneigung, die der Minister Lord Burleigh gegen Spenser hegte, und wohl auch nach damaligem allgemeinen Brauch unregelmäßig ausgezahlt wurde. Zufriedener und hoffnungsreicher als zuvor begab sich Spenser nach Irland zurück und fuhr in seinem Haus von Kilcolman fort, eifrig an dem allegorischen Epos zu arbeiten, mit dem er den Ariost zu überflügeln dachte. Er rühmt die Schönheit des Sees, an dem, und

der Berge, zwischen denen sein Landgut lag; er fühlte sich voll beglückt, als er in diese poetische Zurückgezogenheit ein geliebtes Weib einführen durfte. 1591 hatte er die junge Dame kennen gelernt, mit der er sich einige Jahre später vermählte. Die poetische Liebe des Dichters schmückte die Erkorne in seinen Sonetten und Strophen mit allen Reizen und begrüßte die Neuvermählte mit dem prächtigen „Epithalamion", wohl dem schönsten Gedicht Spensers. Im Genuß seines häuslichen Glücks unterbrach sich der Dichter nur 1597 einmal, um in London die Veröffentlichung der Fortsetzung seines epischen Gedichts zu bewirken und sich bei dieser Gelegenheit auch der Königin wieder vorzustellen. Er kehrte dann nach Kilcolman zurück und ward noch im Anfang des Jahrs 1598 zum Sheriff der Grafschaft Cork ernannt, ein Beweis, daß man fortfuhr, ihn zu begünstigen und zu fördern. Allein sein Glück und seine Zukunft wurden mit einem jähen Schlag zertrümmert. Im Oktober 1598 brach der große irische Aufstand unter Tyrone aus. Spensers Haus ward verbrannt, sein jüngstes Kind, noch in der Wiege liegend, kam in den Flammen um, sein Landgut wurde vollständig verwüstet, er selbst rettete mit seiner Gattin und den beiden Knaben, die sie ihm geboren hatte, nichts als das nackte Leben. Mit dem Strom der anderen Flüchtlinge kam er nach London, um hier Unterkunft, Hülfe und eine neue Zukunft zu suchen. Aber seine Gesundheit war durch den erschütternden Schicksalsschlag gebrochen, drei Monate nach der irischen Katastrophe starb er am 16. Januar 1599 in einer ärmlichen Mietwohnung in Westminster in äußerster Dürftigkeit. Der Graf Essex, der ihn in seinen letzten Tagen unterstützt, trug die Bestattungskosten, seine Gruft fand er in der altberühmten Abtei von Westminster.

In Edmund Spenser erwies die Renaissancerichtung der englischen Poesie, welcher Leistungen sie fähig sei. Denn Spenser theilte ganz und durchaus den Irrthum derer, für welche die Poesie nicht mit der verklärten Darstellung des Lebens an sich, sondern mit literarischen Traditionen, mit Nachahmungen von Haus aus für poetisch geltender Gedanken, Bilder und Situationen begann, und die des Glaubens lebten, daß die Gesetze für alle poetischen Darstellungen ein- für allemal durch die Antike gegeben seien — eine Annahme, die freilich so undurchführbar war, daß ihre eifrigsten Verkündiger ganze Reihen von Stoffen und Aufgaben anders behandeln mußten, als es

nach ihren theoretischen Ueberzeugungen hätte geschehen dürfen. Um so bewundernswürdiger bleibt die Fülle wirklichen Lebens neben der Nachahmung, echter Wärme neben kalter Künstelei und äußerlichem Spiel, glänzender Farbenfrische neben verblaßten Bildern, welche wir bei Spenser finden. Spenser besitzt die ganze Phantasie, die warme Empfänglichkeit und das unmittelbare Gemüthsleben eines echten Dichters; wenn er dennoch in vielen Partien seiner poetischen Werke abstrakt, frostig und pretiös-langweilig erscheint, so trägt seine Auffassung der Poesie und ihrer Aufgaben daran sicher mehr Schuld als die Natur seines Genies, das offenbar der epischen Darstellung im höchsten Sinn gewachsen war. Die Vorstellung einer abstrakten, über den Dingen schwebenden, nicht in ihnen liegenden höchsten Schönheit ist Spenser wie manchem andern Lyriker und Epiker der Renaissancerichtung verhängnißvoll geworden.

Unter Spensers kleineren Dichtungen zeichnete sich bereits sein Erstlingswerk, der „Schäferkalender" („The shepheardes calendar"; erster Druck, London 1579; neueste Ausgabe in „The works of Ed. Spenser", herausgegeben von Collier, ebendas. 1861), durch die Musik der Verse und die eigenthümliche Zartheit sowie den träumerischen Reiz, mit welchen er allgemeine Betrachtungen zu poetischen Stimmungen erhebt, aus. Gleiche Vorzüge weisen unter den späteren Dichtungen die „Thränen der Musen" („Tears of the muses"; erster Druck in Spensers „Complaints", London 1590; neueste Ausgabe in den „Works") sowie die satirischen und elegischen Gedichte: „Mutter Hobbards Geschichte" („Prosopopeia or mother Hubbard's tale", erster Druck in den „Complaints") und „Die Ruinen der Zeit" („The ruines of time"; erster Druck, London 1587) auf. In dem letztern Gedicht wird um den erhabenen Schäfer Astrophel (Philip Sidney) die Todtenklage angestimmt. Astrophel ist, an Reiz und Vorzügen dem Adonis gleichkommend, wie dieser jäh getödtet worden, die seufzenden Nymphen stehen um die Leiche und beklagen den Tod. Die Götter aber verwandeln die Leiche in eine wunderbare blaue Blume, in deren Mitte ein Stern glänzt, der an Stella in ihren schönsten Jahren gemahnt und den Glanz ihrer Augen hat. Auf der Blume funkelt der Thau wie in Stella's Augen die Thränen. In dieser Weise feiert der Dichter die Erinnerung an eine Liebe, die nur in Sonetten gelebt hat, und vereinigt Sidney im Tod mit ihr. Aehnlich abstrakt und

allegorisirend ist Spensers Gedicht „Die Heimkehr von Colin Clout" („Colin Clout's come home again"; erster Druck, London 1595; neueste Ausgabe in den „Works"), welches eine Huldigung an seinen Gönner Walter Raleigh war. Die Sonette Spensers an Elisabeth, seine nachmalige Frau[1], sowie das viel gepriesene „Epithalamion" („Fowre hymnes, Daphnaida and Epithalamion", London 1596; neueste Ausgabe in den „Works"), welches den Höhepunkt seines Lebens bezeichnet, stellen das Verhältnis zwischen der warmen, lebendigen Empfindung des Dichters und seinen überlieferten poetischen Gewohnheiten recht deutlich vor Augen. Selbst das echte innere Erlebnis wird in den Sonetten in einer gewissen Weise veräußerlicht, während Spenser glaubt, es poetisch zu steigern. Indeß weht durch alle diese Gedichte ein Hauch, der die Reinheit und wunderbare Entzückungsfähigkeit von Spensers Seele verräth und die prunkhaften Bilder und rhetorischen Wendungen vergessen läßt.

Spensers Hauptwerk, in dem alle seine echten und glänzenden Eigenschaften, aber auch alle Mängel seiner Kunstrichtung koncentrirt und erhöht zu Tage treten, ist das bereits mehrgenannte, trotz seiner ungeheuren Ausdehnung unvollendet gebliebene Gedicht „Die Feenkönigin"[2] („The fairy queen"; erster Druck [die ersten drei Bücher], London 1590; Fortsetzung [viertes bis sechstes Buch], ebendas. 1596; erste Gesammtausgabe, ebendas. 1609; beste neuere Ausgabe von J. Payne Collier mit den „Works", ebendas. 1861), welches als das Wunderwerk und gewissermaßen die Grundsäule der Poesie des Zeitalters der großen Königin gepriesen wurde, auch als man Shakespeare's Dramen besaß und kannte. Der Plan zu diesem allegorischen Epos ist in so einziger Weise phantastisch und komplicirt, wie der kunstvoll durchgebildete Vers, den wir unter dem Namen der Spenserstanze kennen, durchaus individuell, der dichterischen Eigenthümlichkeit Spensers angemessen erscheint. Spenser erwählte natürlich eine den italienischen Ottaven ähnelnde Form, fügte der Strophe aber eine neunte Zeile hinzu, die dem Ganzen ein noch größeres Gepräge von Kunst gibt und zu Zeiten, namentlich in beschreibenden und langathmig belehrenden Stellen, eine feierliche, pomphafte

---

[1] „Spensers Sonette", deutsch von Joseph v. Hammer (Wien 1815). — [2] „Spensers Feenkönigin" (fünf Gesänge des ersten Buches), deutsch von G. Schwetschke (Halle 1854).

Würde verleiht. Die feine Durchbildung dieser Versform ist inzwischen ein untergeordnetes Verdienst gegenüber dem in seiner Art meisterhaften Aufbau des großen Gedichts.

Freilich in seiner Art! Denn eine unlöslichere und doch unfruchtbare Verbindung zwischen lebendiger Phantasie und Metaphysik ist wohl kaum je angestrebt und hergestellt worden. Die heiteren, bunten ritterlichen Abenteuer von Ariosto's „Rasendem Roland" hatten Spenser nur insoweit zum Vorbild gedient, als er an ihnen den Muth zu der beständig wechselnden Scenerie der „Feenkönigin" gewann. Die Feenkönigin Gloriana, welche die eigentliche Heldin des Gedichts ist, repräsentirte für Spenser zu gleicher Zeit den Ruhm, den Begriff des höchsten Schönen und die Herrlichkeit der jungfräulichen Königin Elisabeth. Prinz Arthur, der die Feenkönigin im Traum erblickt hat und, vom Traumbild berauscht, die abenteuerliche Fahrt ins Feenland unternimmt, ebenso wie die sämmtlichen ritterlichen Helden des Gedichts, in denen Spenser die Welt der Abenteuer und der Kreuzfahrten noch einmal belebt, stellen zu gleicher Zeit eine menschliche Tugend, die Großmuth, die Tapferkeit, die Heiligkeit, dar und werden außerdem mit Charakterzügen und Erlebnissen ausgestattet, hinter denen sich der Hinweis auf einen historischen Vorgang und zwar einen solchen der Zeit verbirgt. Der Ritter des rothen Kreuzes, welcher die Heiligkeit repräsentirt, gemahnt zugleich an die reine englische Hochkirche, andere Gestalten sollen an Heinrich IV., Maria Stuart und Leicester erinnern; die Deutung, welche jetzt große Schwierigkeiten verursacht, lag natürlich den Zeitgenossen näher; trotzdem meinte Spenser selbst, daß sein Epos „dunkle Meinungen" in sich einschlösse, und maß offenbar den Grad der Theilnahme, die er fand, an dem Scharfsinn, den man zum Errathen seiner Doppelbedeutungen und verborgenen Beziehungen aufwandte. Das Gedicht, welches Ueberlieferungen und Vorstellungen des Alterthums und Mittelalters wie Eindrücke der Gegenwart unter dem einzigen Gesichtspunkt einer harmonischen Schönheit zusammenfaßte, welche der Dichter beliebig den wechselnden Bildern und den in sich widerspruchsvollen Halbgestalten und Halballegorien verleihen zu können meinte, war ursprünglich auf zwölf Bücher (ebensoviel Abenteuern am Jahresfest der Feenkönigin entsprechend) in je zwölf Gesängen berechnet. Davon sind nur sechs zur Ausführung gekommen, nach einer Sage wären die sechs anderen im Brand

von Kilcolman mit vernichtet worden; doch ist es ziemlich unwahrscheinlich, daß Spenser, der erst wenige Jahre vor der großen Katastrophe eine so bedeutende Fortsetzung veröffentlicht hatte, wirklich die noch fehlenden zahlreichen Gesänge in der Zeit von 1596—98 ausgeführt haben sollte. Daß er weiter gearbeitet, beweist ein aus zwei Gesängen bestehendes Fragment. Da es indeß völlig unmöglich ist, einen andern Totaleindruck dieser epischen Dichtung zu gewinnen als den der traumhaften Stimmung, in welche man durch die Ueberfülle schimmernder, glänzender Bilder, klangvoller Verse versetzt wird, so läßt sich die Nichtvollendung nicht allzu sehr beklagen. Die vorhandenen Theile des Gedichts reichen völlig hin, die Begabung und Kunst Spensers zu bewundern und festzustellen, daß jeder einzelne Gesang, jedes einzelne dieser beinahe gleichwerthigen Zauberbilder einen gewissen Reiz ausübt, daß aber die endlose Reihe derselben ermüdend wirkt und den Mangel an einem durchgehenden Interesse bedenklich empfinden läßt. Englische Kritiker behaupten, Spenser stehe im Gleichmaß seines erzählenden Tons Homer am nächsten; sie vergessen, daß der Dichter der „Feenkönigin" zwar im einzelnen erzählt, im ganzen aber nur allegorisirt und malt und den Zusammenhang nicht der Phantasie und Mitempfindung seiner Leser oder Hörer, sondern ihrem Gedächtnis und ihrem Spürsinn für verborgene Fäden und Ueberleitungen anvertraut.

Eine Erzählung des Verlaufs der „Feenkönigin" wäre nur möglich, wenn man die Abenteuer der Ritter und Damen am Jahresfest der Gloriana allein ins Auge faßte, die abstrakten Bedeutungen der einzelnen Helden und Heldinnen ganz bei Seite setzte und jede Bezugnahme auf die in den Gang des Gedichts hineingeheimnisten Zeiterlebnisse und persönlichen Erinnerungen des Dichters unterließe. Man müßte vergessen, daß Spenser, niemals mit einer Wirkung zufrieden, dieselbe durch unablässige Wiederholung unauslöschlicher zu machen trachtet. Wenn die „Feenkönigin" selbst identisch mit der Idee des reinsten Ruhms und der fleckenlosesten Schönheit sein und zu gleicher Zeit ein verklärtes Bild der ruhmreichen Königin geben soll, so kann der Dichter mit seinen Huldigungen an diese nicht warten, sondern muß zuvor in den Gestalten der Belphöbe, der erhabenen Beschützerin der Keuschheit, in jener der jungfräulichen und stolzen Kriegerin Britomart die Tugenden und Vorzüge der Tochter

Heinrichs VIII. erkennen und feiern. Die Allegorie stört im einzelnen die Deutlichkeit und die Farbenpracht der Schilderungen nicht. Man muß dem französischen Literarhistoriker Taine Recht geben, der gelegentlich Spensers meint, daß die „Feenkönigin" nahezu alle phantastischen Vorstellungen des Alterthums und Mittelalters (man darf hinzufügen, des Orients und Occidents) vereinige. „Zauberer häufen Kunststück auf Kunststück, Paläste und Gastgelage erscheinen, auf umfriedeten Feldern finden Turniere statt; Meeresgötter, Nymphen, Feen und Könige bringen eine Unzahl von Festen, Ueberraschungen und Gefahren in ein buntes Durcheinander. Man wird sagen, dies sei Blendwerk. Ja wohl, aber was thuts, wenn wir es nur sehen? Und wir sehen es, denn der Dichter sieht es. Sein guter Glaube nimmt uns gefangen. Spenser fühlt sich in dieser Welt so behaglich, daß wir uns darin schließlich ebenfalls wie zu Hause fühlen. Er staunt nicht über die staunenerregenden Dinge, sondern behandelt sie so natürlich, daß er sie natürlich macht. Er vernichtet die Bösewichter, als ob er sein Lebelang nichts anderes gethan hätte. Venus, Diana und die übrigen Götter des Alterthums wohnen neben seiner Thür und treten bei ihm ein, ohne daß er es sonderlich gewahr wird. Seine Heiterkeit theilt sich uns mit; wir werden durch den Verkehr mit ihm so gläubig und selig, als er es selbst ist." (Taine, „Histoire de la littérature anglaise", Paris 1873, Bd. 1, S. 333.) Nur daß der reine Glaube, den die treffenden Schilderungen, die anschauliche, farbige Darstellung der unwirklichsten Dinge erwecken, von dem Poeten selbst durch das langathmige Uebermaß derselben wiederum zerstört wird. Bleibend ist der Eindruck, daß die ganze Erfindung und Ausführung dieses Gedichts nur in einer naiven, innerlich glücklichen und völlig reinen Dichterseele möglich war. Die Sicherheit, mit welcher der Poet eine Welt der Schönheit und der siegenden Tugend über allem Irdischen erblickt, hat etwas vom Wesen innerster Gläubigkeit, und ein guter Theil der Geltung, welche Spenser weit über die Tage hinaus bewahrte, in denen der Reichthum an Allegorien und versteckten Bezügen, der kombinirende Scharfsinn und die didaktische Würde eines Dichters als besondere Vorzüge galten, beruht auf dieser gläubigen Sicherheit. Die Poesie Spensers konnte in der Aeußerlichkeit von jedem formell Begabten und Belesenen leicht, in Bezug auf ihren subjektiven Kern sehr schwer nachgeahmt werden.



Daß trotzdem die Nachahmungen nicht ausblieben, lag schon im außerordentlichen Erfolg der „Feenkönigin" bei den Zeitgenossen. Den wunderbarsten Nachahmer seiner allegorischen und höfischen Tendenzen fand Spenser in Phineas Fletcher, welcher, um 1584 geboren, zu Cambridge Theologie studirte, um 1621 Rektor zu Hilgay in Norfolk ward und während des Bürgerkriegs gegen 1650 starb. Fletchers Gedicht „Die Purpurinsel" („The Purple island or the isle of man"; erster Druck, London 1633; neueste Ausgabe von William Jacques, ebendas. 1816) will den Menschen selbst als eine belagerte Veste, regiert vom Fürsten Verstand, belagert von den Lastern, entsetzt und gerettet durch einen Engel, d. h. einen weisen und tugendhaften Fürsten wie König Jakob I. Stuart, vorführen. Die Uebersteigerung des Scharfsinns in der Poesie pflegt in der Regel mit Einfällen zu enden, die sich wenig mehr von Albernheiten unterscheiden; inzwischen muß auch hier dem Zeitgeist, der gerade die Mängel eines großen Dichters wie Spenser bewundert hatte, der durch Jahrzehnte hergebrachten Gewohnheit des Schmeichelns und Preisens einiges zu gute gerechnet werden. Die Nachklänge Spensers in der englischen Dichtung währen eigentlich Jahrhunderte hindurch, und sowohl das Uebergewicht der beschreibenden Elemente in dieser Poesie, als die gestaltlosen, phantastischen, aber stimmungsvollen Gedichte der neuromantischen Poesie können als ein Vermächtnis des größten Hofdichters der glorreichen Aera angesehen werden.

Achtundfünfzigstes Kapitel.

Das nationale Drama in seinen Anfängen.

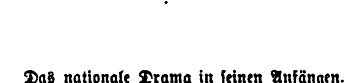
Alle Vertreter der Hof- und Kunstdichtung, welche das Zeitalter der Elisabeth verherrlichten, sahen mit mißgünstiger Abneigung oder auch mit duldsamer Geringschätzung auf die neben ihnen schaffenden Dramatiker, die Dichter jener Volksbühne herab, welche anfänglich fast unbemerkt, dann in die Augen fallend und wunderbar rasch emporgewachsen war. Soweit unsere Zeugnisse reichen, wurden in den ersten Regierungsjahren der großen Königin, jedenfalls von 1570 an, in der Hauptstadt, meist außerhalb der City und ihrer Gerichtsbarkeit, aber doch in deren Nähe, einige hölzerne Theatergebäude errichtet, um in einer Folge regelmäßiger Vorstellungen der erwachten Theaterlust des englischen Volks, die sich bald zur Theaterleidenschaft steigerte, zu genügen. Schon vor dieser Zeit gab es fahrende Gauklertruppen, die neben anderen Schaustellungen Aufführungen wirklicher Stücke veranstalteten und in England umherzogen; jetzt, wo in London unter günstigen Umständen Schauspieler seßhaft wurden, erhielt der neue Stand der dramatischen Darsteller Zuwachs von den verschiedensten Seiten. Natürlich waren es meist Handwerker, die ihren Beruf verließen, Studenten, die ihre Studien nicht abgeschlossen hatten, und ähnliche bedenkliche Existenzen, welche sich in diesen Truppen zusammenfanden. Die Mitgabe an Lust und Kraft, an Phantasie und heißblütiger Lebendigkeit überwog zunächst diejenige an bürgerlicher Ehrbarkeit und an Bildung. Allein schnell genug übte die neu entstandene Bühne, hinter welcher die wachsende Theaterleidenschaft eines bewegten, selbstbewußten und materiell gedeihenden Volks stand, eine weiterführende Anziehungskraft. Die Schauspieler, bedroht durch die gegen Landstreicher und Kesselflicker bestehenden gesetzlichen Vorschriften, mit unverhohlener



Feindseligkeit betrachtet von allen puritanisch Gesinnten, deren Ideal die harte Sittenzucht von Genf war, suchten Schutz unter dem Wappen und Patronat der großen Lords des Hofs, und die in London spielenden Truppen wurden bereits in den siebenziger Jahren des 16. Jahrhunderts, also kurze Zeit nach der Entstehung dieser Theater, als „Diener" des Lordadmirals, Lordoberkammerherrn und verschiedener anderen großen Herren aufgeführt. Sie gewannen damit Freiheit, ihrem Erwerb nachzugehen, welcher bald ein so glänzender ward, daß die Mehrzahl der Komödianten ein lustiges, verschwenderisches Dasein zu führen vermochte und einzelne Klügere Vermögen ansammelten. Graf Leicester, der Günstling Elisabeths, verschaffte seiner Truppe das Privilegium, in ganz England, mit Ausnahme der City von London, zu spielen; die wachsende Lust an den Darbietungen der Schauspieler und bald auch der Bühnendichter ließ immer neue Darstellergesellschaften entstehen und füllte die hölzernen „Hahnengruben" an den Vorstellungstagen mehr und mehr. Mochten immerhin von vornherein die jungen Edelleute sich als besondere Beschützer und Kenner der neuen Kunst betrachten und das beste Publikum der Theater bilden, mochten die unteren Volksklassen, namentlich die Seeleute und niederen Handwerker, den größten Zuschauerraum anfüllen und die puritanisch gesinnten Gelehrten- und Bürgerkreise sich schon jetzt von den Satansstätten weltlicher Lust fern halten: so war nichtsdestoweniger die englische Bühne in unglaublich kurzer Frist ein Nationaltheater geworden. Die Lust an den dramatischen Darstellungen nahm einen immer höhern Aufschwung, und die größte Entwickelung, welche der englischen Literatur gegönnt war, verband sich mit der neuen Bühne.

In den ersten Anfängen derselben wurden jedenfalls die mannigfachsten dramatischen Versuche dargestellt. Neben den alten possenhaften Zwischenspielen scheint eine rasche Scenirung von Vorfällen, welche das Tagesinteresse bildeten, von Mordthaten und anderen Verbrechen beliebt gewesen zu sein. Bald fanden sich literarische Talente unter den Darstellern, bald schlossen sich solche dem Theater an und versorgten die einzelnen Gesellschaften mit Stücken. Die Theater werden in dieser ersten Zeit eine Menge von Arbeiten zur Darstellung gebracht haben, welche rasch wieder verschwanden, in späteren Bearbeitungen gleicher oder ähnlicher Stoffe untergingen. Denn die eigenthümliche

Entstehung dieses Theaters wirkte auf die Werthschätzung der Dichtungen, welche für dasselbe geschaffen wurden, in der Weise zurück, daß dieselben zunächst das Ansehen literarischer Werke nicht genossen und in der ersten Zeit der Ehre des Drucks nicht gewürdigt wurden. Auch als das immer weiter greifende Interesse an diesen Dichtungen den Druck wenigstens der beliebtesten und besonders erfolgreichen veranlaßte, fuhr die an der Antike und der italienischen Renaissance geschulte Literatur im engern Sinn ruhig fort, alle auf der Volksbühne gespielten Dramen etwa in der Weise von sich zu scheiden, wie die Literatur von heute Programme zu Cirkusaufführungen oder Entwürfe zu Balletten von sich ablehnt. Nicht die dramatische Dichtung als solche war von der literarischen Anerkennung ausgeschlossen, denn die Anläufe zum regelmäßigen Drama nach dem Muster der Alten wurden als vollberechtigt angesehen; aber die lebendige und phantasievolle Dramendichtung, welche unmittelbar für das Theater bestimmt war, die Masse der Plays, galt nicht für ernste literarische Arbeit. Was der „gelehrte" Kritiker Thomas Nash in einer viel citirten Stelle in Bezug auf Shakespeare schrieb: „Ich würde sein Talent weit höher schätzen, wenn ich nicht wüßte, daß er Schauspiele schrieb, um zu leben. Seine Schauspiele haben seinem Ruhme mehr geschadet als genützt. Wie herrlich sind dagegen seine anderen Dichtungen: Venus und Adonis, Tarquin und Lucretia, selbst seine Sonette, die so einfach und sinnig geschrieben sind", drückte die herrschende Anschauung über das Verhältnis der Dramen zur Literatur aus. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die ursprüngliche Aeußerlichkeit und der bunte Wirrwarr in Stoffen, poetischen Intentionen und Ausführungen, welcher beim Beginn der volksthümlichen dramatischen Dichtung herrschten, die Neigung der ältesten Dramatiker, durch starke Effekte, durch Blut- und Greuelscenen ihr Publikum zu spannen, an dieser Geringschätzung einen Antheil hatten. Die ältesten Darbietungen der Londoner Theater sind uns nicht erhalten, allein die Nachwirkungen der ursprünglich beliebten Stoffe und Ausführungen vermögen wir noch bei Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen, ja bei ihm selbst zu erkennen. Da nun zwischen den dramatischen Dichtungen, die für uns die ältesten sind, und den Meisterschöpfungen Shakespeare's nur wenige Jahre liegen, in die sich eine außerordentliche Entwickelung zusammendrängt, so



ist der Rückschluß gestattet, daß auch zwischen den Werken, die wir als die ältesten und unvollkommensten kennen, und den ganz rohen Anfängen der volksthümlichen dramatischen Dichtung ein mächtiger Abstand vorhanden gewesen sein wird. Daß die ältesten Dramenverfasser roh-blutige und wüste Scenen und eine verwirrende Buntschedigkeit der Handlung bevorzugen mußten, lag in der Sache selbst; aber Dichtung und Darstellung wuchsen rasch über die plumpen und grellen Effekte hinaus und zeigten sich bald fähig, die ganze Bildung der Zeit in sich aufzunehmen, ohne dabei ihre Freiheit aufs Spiel zu setzen.

Der ritterliche Philip Sidney, als Hauptrepräsentant des höfischen Geschmacks, des Strebens zur Regelmäßigkeit und korrekten Feinheit, verspottete vor allem die Buntschedigkeit der Dichtungen, die in seiner Zeit das Repertoir der Londoner Bühnen beherrschten. „In den meisten Stücken hat man Asien auf einer Seite und Afrika auf der andern und dazu so viele Nebenreiche, daß der Spieler immer erst sagen muß, wo er sich befindet. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen — dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten. Sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platz. Wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen im Meer nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Flammen — dann sind die Zuschauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu halten. Inzwischen stürzen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und wer wäre dann so ungebildet, in dem Platz nicht ein Schlachtfeld zu sehen?" Als Sidney diesen und ähnlichen Spott in seiner „Apologie der Dichtkunst" niederschrieb, waren die Bildung, die er vertrat, und die literarische Richtung, deren gefeierter Vorkämpfer er war, den Dichtern der populären Dramen noch überlegen. Allein bald genug erfolgte ein Umschwung. Das stärkere Interesse aller Volksklassen, namentlich das der aristokratischen Jugend am Theater blieb nicht ohne Einwirkung: die Dramatiker begannen, sich höhere Ziele zu stecken, und versuchten, die gepriesenen Vorzüge der höfischen Kunstdichtung sich anzueignen. Schon traten unter ihnen Talente auf, welche im lyrischen Gedicht, in der Romanze und poetischen Erzählung mit den Schülern Sidney's und Spensers wetteiferten. Bald drangen gewisse Eigenschaften der Poesie nach italienischem Muster auch in die Schauspiele ein, der Dialog älterer Dramen

weist, nicht überall zu seinem Vortheil, die Wirkungen der anerkannten Literatur im Prunken mit Gelehrsamkeit, in Bilder- und Gleichnißhäufungen, in unmotivirten Verskünsten auf, und eine wirkliche Ausgleichung und Versöhnung dieser Elemente mit der Lebensfülle und Phantasie der Dramatik vollzog sich in der That erst bei Shakespeare. Allein die bloße Thatsache, daß die federfertigen Bearbeiter der populären Bühnenstücke augenscheinlich keine Schwierigkeit fanden, auch andere Werke zu schaffen, machte in späterer Zeit den anfänglich vorhandenen Gegensatz der eigentlichen Dichtung und des Dramenschreibens zu einer unhaltbaren Ueberlieferung, die nur von einigen Kritikern und den Kreisen festgehalten wurde, welche sich ein- für allemal dem Theater fern hielten.

Die ersten Anfänge des nationalen Drama's entziehen sich der kritischen Vergleichung mit den gleichzeitigen Versuchen, das antikisirende und gelehrte Drama zu begründen. Von zahlreichen Stücken sind uns nur Titel geblieben und selbst die Namen der Verfasser unbekannt, von anderen hat sich da und dort eine Notiz über eine Einzelheit erhalten. In dem Jahrzehnt zwischen 1580 und 1590 lichtet sich das Dunkel insoweit, daß einzelne erkennbare und namhaft gemachte Dichter, welche theils selbst Schauspieler waren, theils in beständiger Verbindung mit dem Theater standen, hervortraten, daß einige später veröffentlichte Dramen ihrer Entstehung nach unzweifelhaft diesem Jahrzehnt angehören. Die Gruppe der Poeten, welche uns zunächst entgegentritt, stand durchaus unter dem Fluch eines Standes, der sich erst durchzusetzen und zu rechtfertigen hatte. Diese Männer wurden von der Ungebundenheit und dem wilden Genußleben, das in ihren Kreisen naturgemäß herrschte, ebenso unwiderstehlich angezogen als von der Thätigkeit, welche rasche Spannkraft verlangte und rasche, sichtbare Erfolge brachte. Sie litten beinahe alle unter wirren Verhältnissen und wirklicher Noth, da es selbst bei angestrengter und fortwährender Produktion nicht möglich war, vom Ertrag der dramatischen Schriftstellerei zu leben. Peinlichste Dürftigkeit wechselte mit wüster Verschwendung, und die Lebensgeschichte der Tragiker wurde hier mehrfach selbst zur Tragödie. Die Existenz der Schauspieldichter wäre unter den gegebenen Verhältnissen schon an sich eine mißliche und leidvolle gewesen, das ungezügelte Naturell, welches die früheste Dramatikergeneration erfüllte, steigerte die Gefahren ihres Berufs.

Wenn es jedoch nicht zu bezweifeln ist, daß einzelne phantasievolle Talente ihre Tage zwischen angestrengter Arbeit und wildem Genuß in Schenken und Freudenhäusern theilten, wenn die Verachtung, in welcher ihre Thätigkeit stand, sie zum Verkehr unter sich, mit den Schauspielern und den unteren Volksklassen geradezu nöthigte, so hat man anderseits die Erzählungen von ihrer gottlosen Wildheit und wüsten Ruchlosigkeit, von ihren Abenteuern und Verbrechen mit höchster Vorsicht aufzunehmen. Die Puritaner, in deren Augen die Schaubühne der höchste Greuel war, wurden nicht müde, die entsetzlichsten Dinge gegen die Dichter und Darsteller derselben zu erfinden und zu verbreiten. Das schlimmste Zeugnis gegen diese Dichter würde ein Grundzug in ihren eigenen Werken, eine unverkennbare Lust an äußerster Brutalität und kannibalischer Grausamkeit abgeben, wenn dieser Grundzug nicht allzu sehr mit den harten Gewöhnungen des englischen Volks zusammenhinge, das seit Jahrzehnten eine Folge von Blutscenen aller Art gesehen hatte.

Den ältesten und verschollenen Verfassern von Greuel- und Effektstücken stand unter den namhaft zu machenden Dichtern offenbar am nächsten Thomas Kyd, dessen Tragödien, selbst wenn sie wirklich erst zu Ausgang der achtziger und Eingang der neunziger Jahre geschrieben sein sollten, ihrem ganzen Gehalt und ihrer Ausführung nach dem Geschmack angehören, welcher die Londoner Schauspielhäuser in dieser ersten Periode ausschließlich beherrschte. Thomas Kyd, von dessen Lebensumständen wir die einfachsten Daten nicht kennen, und der seinen Namen bei Lebzeiten nur in einer Uebertragung der französischen Tragödie „Cornelia" von R. Garnier (1594) kundgegeben, der aber wohl in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts gestorben ist, weil bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts Ben Jonson eine Neubearbeitung der alten „Spanischen Tragödie" dieses Autors vornahm, und welcher nach der an die Gräfin von Sussex gerichteten Widmung der „Cornelia" die Lebensnoth seiner Kameraden theilte, ist mit Sicherheit nur als der Dichter der „Spanischen Tragödie"[1] („The Spanish tragedie"; ältester Druck, London 1595; neueste Ausgabe in Dodsley's „Collection of old plays", 3. Ausgabe, ebendas. 1825—27, Bd. 3) bekannt und darf

[1] Deutsche Uebertragung von R. Koppel in R. Prölß, „Altenglisches Theater" (Leipzig 1880), Bd. 1.

mit leiblicher Gewißheit auch als Verfasser der älteren Dramen: „Jeronimo“, welches eine Art ersten Theils der „Spanischen Tragödie“ bildet, und „Solyman und Perseda“ angesehen werden. Der Dichter der „Spanischen Tragödie“ ist ein echter Repräsentant der rohen Kraft und der Lust an Greuelscenen, welche der Phantasie des großen Haufens willkommen waren und die „Spanische Tragödie“ noch auf dem Repertoir erhielten, als schon längst reifere Dramen vorhanden waren. Geistererscheinungen, die auf den vorangegangenen ersten Theil („Jeronimo“) zurückweisen, drastische Liebes- und Eifersuchtsscenen, brutale Mordscenen, entsetzliche Racheakte und furchtbare Ausbrüche schmerzgebornen Wahnsinns, untermischt mit phantastischen Haupt- und Staatsaktionen, welche die Zuschauer für die Reiche Spanien und Portugal interessiren sollen, äußerliche Charaktere, die ihren Instinkten folgen, eine denkwürdige Mischung rohschwülstiger und zu wahrhaft poetischem Leben und echter Bildlichkeit erhobener Sprache — im ganzen aber eine wild-pessimistische Anschauung vom menschlichen Dasein überhaupt, so stellt sich uns die „Spanische Tragödie“ vor Augen. Sie war offenbar nur das lebendigste, koncentrirteste einer langen Reihe ähnlicher dramatischen Gebilde.

Daß in gleicher Weise auch die der Geschichte und dem Alterthum entnommenen Stoffe behandelt wurden, beweist uns Thomas Lodge, der Zeitgenosse Kyds und Verfasser der viel gerühmten Tragödie „Die Wunden des Bürgerkriegs“. Lodge, um 1556 zu London geboren, aus angesehener Familie stammend, schloß sich nach seinen Rechtsstudien in Oxford der Gesellschaft der Schauspieler und Dramatiker an, ward als Rechtsstudent in Lincoln's Inn einer der frühesten literarischen Vertheidiger des von der puritanischen Gesinnung hart angefochtenen Theaters, ging um 1588, wo die spanische Armada England bedrohte, auf die Flotte und abenteuerte längere Zeit auf dem Meer umher, veröffentlichte bald nach seiner Rückkehr nach London seine poetische Erzählung „Rosalynde“, welche Shakespeare später in „Was ihr wollt“ benutzte, schrieb mit R. Greene zusammen das satirische Schauspiel „Sittenspiegel für London und England“ („A looking glass for London and England“; erster Druck, London 1594) und wahrscheinlich um dieselbe Zeit sein gefeiertstes Stück: „Die Wunden des Bürgerkriegs“ oder „Marius und Sulla“. Eine Sammlung von



Schäfer- und Liebesgedichten, „Phyllis“, und „Leben und Tod von William Longbraod“ bildeten seine letzte Antheilnahme an der schönen Literatur der Zeit. Wegen Schulden ins Ausland geflüchtet, widmete er sich fortan der Arzneiwissenschaft (schon 1596 hatte er mit einer puritanisch angehauchten Reueschrift für seine poetischen Sünden Buße gethan und die „schlechte Brut seiner vormaligen Gedanken“ sammt der „Nacht seines Irrthums“ verdammt), promovirte 1600 zu Avignon als Doktor der Medicin, kehrte nach England zurück und starb 1625, nachdem er in den letzten Jahrzehnten seines Lebens nur medicinische Schriften und Uebertragungen lateinischer Klassiker veröffentlicht hatte. Von historischer Wichtigkeit erscheint nur sein Trauerspiel „Die Wunden des Bürgerkriegs“ („The wounds of civill war“, ältester Druck 1594), in welchem er die Kämpfe zwischen Marius und Sulla im Stil der „Spanischen Tragödie“ und überhaupt der tagesüblichen Stücke behandelte. Der grelle Wechsel der Scenen und die durch alle Scenen hindurchgehende Mordlust, die phantastische Mischung dem Plutarch entlehnter und an die Geschichte erinnernder Züge mit theatralischen Effekten von Lodge's eigener Erfindung, die sich nur an einigen wenigen Stellen zu echter dramatischer Wirkung erheben, der verwirrende Scenenwechsel und überhaupt die ganze Anlage des Drama's stehen noch stark unter der Nachwirkung der mittelalterlichen Dramatik; die Steigerung sucht auch Lodge durchaus in der Steigerung der Greuel, je weiter das Stück vorschreitet, um so mehr häufen sich die Leichen: nachdem im ersten Akte der Parteikampf zwischen Sulla und Marius, dem Junker und dem greisen Plebejerfeldherrn, handgreiflich begonnen hat, läßt er den alten Granius hinrichten und den abgeschlagenen Kopf auf die Bühne bringen; Cinna läßt den Octavius auf der Scene niederstoßen, ein Hauptmann des Marius ermordet den Antonius, Sulla läßt nach Marius' plötzlichem und unerwartetem Tod „Rom im Blut schwimmen“, wovon dem Zuschauer wenigstens einige Proben geboten werden; der jüngere Marius stürzt sich auf den Mauern von Präneste in sein Schwert, um nicht Sulla's Alleinherrschaft anerkennen zu müssen, und der Diktator Sulla selbst sucht, übersättigt und an der Welt verekelt, den Tod. Dazu Waffen- und bombastisches Wortgerassel in beinahe jeder Scene, so daß in der That beinahe sämmtliche römische Helden auf beiden Seiten als Großsprecher erscheinen. Dazwischen aber burleske Episoden,

welche noch nicht aus den Gegensätzen eines in seiner Totalität angeschauten Lebens naturgemäß hervorwachsen, sondern der Tragödie in der Art aufgepfropft werden, daß der cimbrische Sklave, welcher den Marius im Kerker zu Minturnä ermorden soll und vor Marius' Augenblitzen zusammenschrickt, in einen französischen Henker verwandelt wird, welcher der Königin Englisch komisch radebrecht. Mehr oder minder gleichen die älteren Dramen der englischen Bühne, soweit sie uns erhalten sind, den Arbeiten von Kyd und Lodge. Die persönliche Neigung der Dichter hat offenbar an dieser Richtung weniger Antheil als eine gewisse Tradition, welche sich von den ersten erfolgreichen Schauspielen her gebildet hatte, und die Gewohnheit der Darsteller, gerade von dem jähen, sprungweisen Wechsel der Stimmungen und den blutigsten Scenen die stärksten Wirkungen zu erwarten. Diese Auffassung war so allgemein herrschend, daß sie auch da wiederkehrt, wo, wie es in dieser Zeit häufig vorkommt, sich zwei, drei und mehrere Verfasser zu einem Stück verbanden. Was (in freilich unsicherer Weise) über einen ältern, vorshakespeare'schen „Titus Andronicus" und „König Lear" berichtet wird, was wir aus Tragödien wie „Locrine", aus Schauspielen wie „Perikles von Tyros" entnehmen, ist immer die Thatsache, daß eine lebhafte, erregte Phantasie, welche die ganze Welt in rascher Folge auf die Breter des Blackfriars- und Courtaintheaters bannen wollte, dies zunächst nur äußerlich, in überkräftigen, gewaltsamen und grellen Bildern vermochte. Aber kaum ein Jahrzehnt währte die ausschließliche Herrschaft dieser roheren Anfangsversuche, welche schon von der Mitte der achtziger Jahre an den Wettkampf mit einer zweiten Gruppe von Dramen zu bestehen hatten, deren Dichter uns durch noch andere Eigenschaften als rohe Energie und zügellose Lebendigkeit fesseln.



Neunundfünfzigstes Kapitel

Shakespeare's Vorläufer.

Wenn die Mißachtung, in der anfänglich die dramatische Dichtung für die Volksbühne stand, die Flüchtigkeit und Hast, mit welcher die Herstellung immer neuer Schauspiele für die sich mehrenden Theater betrieben wurde, irgend eine gute Seite hatten, so war es die Lust der Dichter, unbekümmert um jede Tradition neue Bahnen einzuschlagen, neue Elemente in das Drama hereinzuziehen und die Empfänglichkeit ihres Publikums auf immer neue Proben zu setzen. In Zeiten des Verfalls führt diese Lust schaffender Naturen die Dichtung meist tiefer in Plattheit und Roheit, in Tagen des Aufschwungs rasch zu gesteigerten und vollendeten Schöpfungen. Schon in den achtziger Jahren traten einige Dichter in die Reihe der englischen Dramatiker, welche nicht nur an Talent, sondern auch in einer gewissen Größe des Sinnes und in der höhern Auffassung ihres Berufs die erste Generation der Bühnenlieferanten hinter sich ließen und der dramatischen Dichtung einen (von den Zeitgenossen freilich noch hartnäckig bestrittenen) Platz in der englischen Literatur errangen.

Der erste unter diesen Dramatikern, welcher früh wieder vom Schauplatz verschwand, war Robert Greene, ein Autor, dessen Lebensumstände durch seine späteren Reue- und Bußschriften einigermaßen aufgehellt erscheinen, obschon freilich die Echtheit dieser Schriften keineswegs über allen Zweifel erhaben ist. Greene war zwischen 1550 und 1560 geboren, erhielt seine Bildung in Cambridge, erwarb auf dieser Hochschule sowie später auf der zu Oxford den Magistergrad und scheint auch die geistlichen Weihen empfangen zu haben. Zwischen 1578 und 1583 besuchte er, wahrscheinlich als Reisebegleiter eines Vornehmen, Italien, Spanien und Frankreich, widmete sich nach

seiner Rückkehr der Literatur und jenem wilden, ungebundenen Leben, welches die Stürmer und Dränger der altenglischen Bühne beinahe ausnahmslos führten. Da die Erträge der dramatischen Produktion für das Zecherleben, das er mit Marlowe, Lodge, Peele, Chettle, Th. Nash und anderen führte, in keiner Weise ausreichten, schrieb er im Solde des eben entstehenden Londoner Buchhandels eine Menge von poetisch-didaktischen, moralisch-politischen, allegorisch-rhetorischen Flugschriften, die zum größern Theil zwischen 1584 und 1592 vor seinem Tod gedruckt wurden, zum Theil erst nach seinem Tod erschienen. Ein Versuch, durch Uebernahme eines geistlichen Amtes und Heirath festern Boden im Leben zu gewinnen, schlug kläglich fehl; entweder verließ ihn sein Weib oder er sie, jedenfalls nahm er nach kurzer Zwischenzeit sein Treiben mit den tollen und wilden Genossen wieder auf, welches er selbst in seinen Sündenbekenntnissen so drastisch geschildert hat, daß man ihn gegen seine eigenen Uebertreibungen in Schutz nehmen möchte. „Heimgekehrt aus Italien, wo ich alle denkbaren Schuftigkeiten kennen gelernt hatte, wußte ich mich vor Hochmuth nicht mehr zu lassen. Unzucht war meine tägliche Uebung, Fressen und Saufen meine ganze Lust." Auf alle Fälle schrieb er während dieser wenigen Jahre nicht nur die eben gedachte Menge kleinerer Schriften, sondern auch die Dramen: „Bruder Bacon und Bruder Bungay", „Alphonsus, König von Aragon", „Jakob IV.", „Der rasende Roland", „George Greene, der Flurschütz von Wakefield" und in Gemeinschaft mit Lodge den schon erwähnten „Spiegel für London und England". Diese Dramen scheinen zwischen 1586 und 1592, des Dichters Todesjahr, sämmtlich aufgeführt worden zu sein; einige waren rasch beliebt geworden und erschienen wieder und wieder auf der Bühne, auch als Shakespeare und Ben Jonson längst in höchster Geltung standen. Gedruckt wurden sie erst nach Greene's Tod, was um so weniger auffallen darf, als es im Interesse der Schauspielergesellschaften, die Manuskripte dramatischer Dichtungen besaßen, lag, diese Werke nicht anders veröffentlicht zu sehen als durch ihre Vorführungen. Das Dasein, welches der Dichter führte, unterbrach seine weitere Entwickelung jäh und mit einem grellen, für die Zustände der Zeit und der englischen Literatur charakteristischen Tod. Nach einer viel wiederholten Erzählung nahm Greene, dessen Körper durch Anstrengungen und Ausschweifungen



schon erschöpft gewesen sein mag, im August 1592 an einem wilden Gelage in Rheinwein Antheil und übernahm sich hierbei im Genuß von Würzhäringen und Rheinwein derart, daß er in eine schwere Krankheit fiel, die für ihn tödtlich wurde. In Lumpen und gepeinigt von Elend jeder Art, fand er sein letztes Lager im Haus eines armen Schuhflickers in Dongate; seine Zechfreunde scheinen von seinem Zustand keine Nachricht gehabt oder sich nicht um den Sterbenden gekümmert zu haben. Die jammernden Reueanwandlungen, welche er früher vorübergehend verspürt hatte, bemächtigten sich jetzt seiner ganz und veranlaßten ihn entweder zur Schrift „Eines Pfennigwerths Witz, erkauft mit einer Million Reue" („Groatsworth of wit bought with a million of repentance", London 1592; viel citirt und in den „New Shakespeare Society Series" IV, ebendas. 1874, wieder abgedruckt), oder ermuthigte andere zu dieser in Greene's Namen abgegebenen, in ihren frommen Ermahnungen noch schmähsüchtigen Flugschrift gegen das unheilige Dramatikerhandwerk. Greene starb am 3. September 1592; die Schustersfrau, in deren Haus er verschieden, legte dem Todten nach dessen letzter Bitte einen Lorbeer aufs Haupt; über seinem frühen Grab aber tobten die Angriffe der Puritaner gegen das Theater, welche hauptsächlich auf das Schicksal und die letzten traurigen Bekenntnisse des Dichters gestützt wurden.

Greene's Bedeutung beruht vor allem darauf, daß er dem neuen Drama alle jene poetischen Elemente zuführte, welche die englische Volksballade in sich barg. Die Frische, Treuherzigkeit, die lebendige Anmuth und lyrische Wärme der alten Balladen beleben die besten Scenen in seinen Dramen. Die Erfindung und Ausführung derselben im ganzen zeigt sich vielfach noch unfertig und ungleich, die Handlung führt noch einen Ballast rein epischer Momente mit sich, die dramatische Steigerung und Charakteristik zeugt namentlich in „König Alphonsus" und „Jakob IV." noch vielfach von einer unkünstlerischen Willkür, die mit der Flüchtigkeit der Produktion zusammenhängen mag. Gegenüber der brutalen Roheit, welche in den meisten dramatischen Dichtungen noch vorwaltete, war die Hinneigung Greene's zu einer romantischen Detaillirung und zu anmuthigen, lyrisch angehauchten Scenen ein Fortschritt. Die Volksthümlichkeit seiner Stücke beruhte indeß wohl mehr auf der Anknüpfung an altbeliebte Stoffe und Sagen, auf der phan-

tastischen Buntheit in diesen Dramen und den wechselnden neuen Einfällen, mit denen der Dichter die Zuschauer und Hörer überraschte. Diejenigen beiden Dichtungen Greene's, welche unter seinen dramatischen Werken („Dramatic works of Robert Greene", herausgegeben von A. Dyce, London 1831) die besseren Seiten und eigenthümlichen Vorzüge des Dichters am besten repräsentiren, sind: „Bruder Bacon und Bruder Bungay"[1] („History of friar Bacon and friar Bongay"; erster Druck, London 1594; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.) und „George Greene, der Flurschütz von Wakefield" („Comedie of George Greene, the pinner of Wakefield"; erster Druck, ebendas. 1599; neueste Ausgabe bei Dyce), die sich beide an die Welt der englischen Ballade anschließen. Die Handlung in beiden ist nicht zur vollen Wahrscheinlichkeit erhoben, enthält aber eine Reihe natürlich-frischer und lebensvoller Scenen, in denen die Phantasie des Dichters die Grenzen des Fesselnden und Wirksamen nicht überschreitet. In anderen Theilen der Handlung beider Dramen macht sich die Phantastik des Poeten, in seinen Gestalten jene Begnügsamkeit geltend, die noch nichts psychologisch vertieft und die widersprechendsten Vorsätze und Handlungen aus einem momentanen äußern Antrieb hinreichend für erklärt hält. Doch gehören die Liebesepisode des Grafen Lacy mit der schönen Försterstochter Margarethe und der Charakter der letztern nicht nur zum Liebenswürdigsten, sondern auch zum Folgerichtigsten, was auf der altenglischen Bühne vor Shakespeare erschien. Und ebenso sind die Haupthandlung und die Charakteristik des volksthümlichen Helden in „George Greene, der Flurschütz" von einer gewinnenden Lebendigkeit und wachsendem, also dramatischem Interesse. Die uns sonst bekannten Dramen des Dichters: „König Alphonsus" („The comical history of Alphonsus, king of Aragon"; erster Druck, London 1599; neueste Ausgabe bei Dyce), „König Jakob IV." („The scottish history of James the fourth"; erster Druck, ebendas. 1598; neueste Ausgabe a. a. O.) und endlich „Der rasende Roland" („The history of Orlando Furioso"; erster Druck, ebendas. 1594; neueste Ausgabe a. a. O.) bringen das choatische Ringen schlechter

[1] Deutsch: „Die wunderbare Sage vom Pater Baco" in „Shakespeare's Vorschule" von Ludwig Tieck (Leipzig 1823), Bd. 1. „George Greene" in „Altenglisches Theater" von L. Tieck, Bd. 1 (Berlin 1811). Proben in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3.



und besserer Elemente, die ganze phantastische Unsicherheit und Unfertigkeit der werdenden Dramatik noch sehr empfindlich zum Bewußtsein; es fehlt in ihnen weder an der wild-leidenschaftlichen Roheit, noch an den plumpen Effekthäufungen, der grellen und wirren Stilmischung, welche bei anderen Dramatikern ausschließlich walteten. „Der rasende Roland", vielleicht das schwächste aller dieser Stücke, gibt einen Beweis, daß die Dichter der Volksbühne schon eifrig bemüht waren, die in den höheren Kreisen herrschende Vorliebe und Vertrautheit mit der italienischen Literatur, ihren Dichtern und Stoffen in ihrem Sinn auszubeuten. Auch scheint das wirre und plumpe Stück, welches Episoden aus Ariost mit der theatralischen Kraftsprache der Zeit aufputzt, zu den ältesten unregelmäßigen Dramen gehört zu haben, welche vor Ihrer glorreichen Majestät der Königin Elisabeth aufgeführt wurden. Greene's Sprache ist, seinem Naturell und seiner gesammten poetischen Stellung entsprechend, merkwürdig ungleich: theilweise von echter gewinnender Kraft, voll Leichtigkeit, anziehender Bildlichkeit und süßem Schmelz, dann wieder roh, hohl-pathetisch, trocken oder gezwungen witzhaschend, jedenfalls aber in ihren besseren Eigenthümlichkeiten gleichfalls dafür zeugend, daß die mißachtete dramatische Poesie schon in den achtziger Jahren innerlicher und reifer ward.

Nach einer ganz andern Richtung hin als Greene wirkte sein Kunst- und Lebensgenosse Christopher Marlowe (Kit Marlowe), das kraftvollste, ausgiebigste und vielverheißendste Dichtertalent, das sich auf dem altenglischen Theater vor Shakespeare geltend gemacht hat. Die geniale Kraft seiner Phantasie, die kühne Anlage seines Geistes lassen ihn für die Nachwelt aus dem Kreis, in dem er lebte, dessen Schicksal er theilte, in bedeutsamer Weise heraustreten. Marlowe ward im Februar 1563 als der Sohn eines Schuhmachers in Coventry geboren, besuchte als Stipendiat die königliche Schule zu Canterbury und bezog in frühem Lebensalter (1580) die Universität Cambridge, wo er 1583 die Würde des „Bachelor of arts" und 1587 den Magistergrad erwarb. Seine Dichtungen erweisen, daß er sich weitgehenden historischen und philosophischen Studien gewidmet hatte. Schon vor dem eigentlichen Abschluß seiner Universitätszeit hatte das neu erblühende Theater auf den poetisch begabten und heißblütigen Jüngling eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt; er begab sich nach London, widmete sich der

Schriftstellerei und schuf neben einigen anderen Gedichten und mancher Antheilnahme an Stücken, die seinen Namen nicht tragen, eine Reihe dramatischer Dichtungen, welche mit wachsendem Beifall aufgenommen wurden. Marlowe lebte unter den Schauspielern und Schöngeistern; ob er selbst als Darsteller auf dem Courtaintheater auftrat, ist unentschieden — gewiß ist, daß auch er ein leidenschaftlich bewegtes Dasein voll wilder Genüsse und wechselnder Eindrücke führte. Nur 30 Jahre alt, ward er, wie es scheint, in einem Eifersuchtsstreit um eine Dirne am 1. Juni 1593 in Deptford bei London von einem gewissen Francis Archer erschlagen, und sein gewaltsamer Tod entfesselte eine Zahl von puritanischen Balladen und Schmähschriften gegen sein Andenken, in denen er nicht nur eines ausschweifenden Lebens, sondern auch des „Atheismus", „Machiavellismus" und anderer abscheulichen Laster beschuldigt wurde, mit deren Namen die Anschuldiger muthmaßlich selbst keinen klaren Begriff verbanden. Das Aufsehen, welches Marlowe's Werke und sein unglückliches Ende erregt hatten, ließ ihn als geeigneten Gegenstand der heftigsten Angriffe erscheinen. Die literarischen Freunde Marlowe's bewahrten seinem mächtigen Talent eine bessere Erinnerung und sorgten dafür, daß die unvollendet hinterlassenen Arbeiten des phantasiereichen und unermüdlich schaffenden Dichters vollendet wurden.

Von Marlowe's nichtdramatischen Dichtungen erhielten sich einige Gedichte, darunter „Der verliebte Schäfer", von echt lyrischem Hauch erfüllt, sowie der Anfang einer Bearbeitung von „Hero und Leander" (nach Musäos), welches Epos von Chapman und Petowe vollendet wurde. Diese Dichtungen deuten darauf hin, daß die Dramatiker den lyrisch-epischen Hofpoeten ihre besonderen Lorbeeren streitig zu machen begannen, während sie fortfuhren, die geschmähten Plays zu schaffen. Marlowe's Bedeutung liegt ausschließlich in seinen Dramen, deren ältestes, „Tamerlan der Große"[1] („Tamburlaine the Great"; erster Druck, London 1590; neueste Ausgabe in „Works of Marlowe", herausgegeben von A. Dyce, ebendas. 1858), wenigstens im ersten Theil schon um 1586 gespielt wurde und, wenn auch nicht das erste, doch eins der ersten Werke war, in denen für den

[1] Proben aus „Tamerlan" deutsch in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3.

dramatischen Dialog der „Blankvers" angewendet wurde. Der „Tamerlan" strotzt in seinen beiden Theilen von jugendlicher Ueberschwänglichkeit, von renommistischem Bombast; er besteht aus einer Folge von Scenen von mehr epischer als dramatischer Anlage. Aber die frische Bewunderung des Dichters für den waffenrasselnden, welterobernden Helden, die Energie, mit welcher den einzelnen nur lose an einem Handlungsfaden aufgereihten Vorgängen ein gewisser theatralischer Effekt abgerungen wird, der Glanz und jugendliche Schwung der Diktion berechtigten Marlowe und das bewundernde Publikum zum Glauben, daß sich dies Werk in der That über „den hohlen Kling-Klang reimenden Gelichters" erhoben habe. Die Behandlung der einzelnen Scenen, die Durchführung in einem und demselben Versmaß war viel sorgfältiger, als es bis hierher für die Bühne üblich gewesen; die Charakteristik hielt sich zwar immer noch in den allgemeinsten Umrissen, zeigte sich aber in diesen wenigstens deutlicher und richtiger, die Ansätze zu einer seelischen Vertiefung sind in der Liebe des Tamerlan zu Zenokrate und einigen anderen Momenten vorhanden. — Höher steht schon Marlowe's dramatische Behandlung der Sage oder vielmehr des deutschen Volksbuchs vom „Doktor Faust"[1] („The tragical history of Doctor Faustus"; erster Druck, London 1604; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.). Marlowe's Drama, dessen Entstehung ins Jahr 1588 gesetzt wird, folgte dem deutschen Volksbuch von 1587 auf dem Fuß. Die Fragen, ob der menschlichen Vernunft, welche durch die reformatorische Bewegung entfesselt war, auch immer zu trauen sei, ob der menschliche Geist sich über die Schranken der demüthigen Unterordnung unter Gottes Rathschluß und über das durch Geburt angewiesene Schicksal hinaussetzen könne, nahmen die leidenschaftlichste Theilnahme in Anspruch und sicherten Marlowe's dramatischer Behandlung solcher Fragen lebhafte Theilnahme. Indem der Dichter Fausts ruhelosen Ehrgeiz, seine Ungeduld über die Schranken, die ihn einengen, seinen Durst nach Macht und Genuß, seine grimmigen Zweifel an Gottes

[1] Von Marlowe's „Faust" erschienen mehrfache deutsche Uebertragungen: von Wilhelm Müller (Berlin 1818; wieder abgedruckt in Reclams „Universal-Bibliothek", Heft 1128); von Alfred von der Velde (Breslau 1870); umfängliche Proben in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3, S. 205.

Güte und der Macht der Vorsehung in dem Bündnis Fausts mit der Hölle und dem folgenden tragischen Ende des Verzweifelnden darstellte, schrieb er offenbar vielfach mit seinem Herzblut. Dennoch erscheint die Gestalt des Marlowe'schen Faust entschieden zu äußerlich; seine Schuld ist zwar durch die Unterzeichnung des Paktes mit dem Teufel motivirt, wird aber von vornherein durch rasch erwachende Reue gemildert und steht zu dem Ungeheuren seines endlichen Schicksals in keinem rechten Verhältnis, um so weniger als dieser Faust seine Macht nur erworben zu haben scheint, um eine Reihe unterhaltender Zauberstückchen auszuführen. Wahrscheinlich jedoch ist das Uebergewicht der Scenen, welche Fausts Fahrten und dessen halb humoristische, halb spukhafte Abenteuer schildern, erst durch spätere Zusätze herbeigeführt worden: die große Beliebtheit des Stücks verleitete die Schauspieler, immer mehr von den Wundern des deutschen (in englischer Uebertragung verbreiteten) Volksbuchs hereinzunehmen und Marlowe's symbolische Grundauffassung unter dieser Realität zu erdrücken. Im einzelnen zeugt Marlowe's „Faust" von Gedankentiefe und namentlich im Schluß von der ganzen Energie und dramatischen Gewalt des Dichters. — Das Gleiche gilt von den beiden ersten großartig angelegten Akten der Tragödie „Der Jude von Malta"[1] („The rich jew of Malta"; erster Druck, London 1633; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.), die wahrscheinlich in den letzten Jahren von Marlowe's Leben entstand. Die Tragödie zeigt, daß der Dichter die vollständige Herrschaft über die Scene erlangt hatte, daß aber anderseits die aus den Anfängen des Theaters herkömmliche Lust an Greueln und blutigen Effekten einen gewissen Einfluß auf ihn behielt. „Der Jude von Malta", Barrabas, ist einer der ältesten Helden der englischen Bühne, der sich in einer koncentrirten, trotz allen bunten Wechsels mit seinem Charakter in Zusammenhang stehenden, ja zumeist aus demselben hervorwachsenden Handlung dar- und auslebt. Die Anlage des Hauptcharakters, eben des Barrabas, ist von einer entschiedenen Großartigkeit: die rasende Erwerbgier desselben erscheint in seiner Gestalt gepaart mit den Anschauungen des Machiavellismus, des rücksichtslosen, zu jeder

[1] Deutsche Uebertragung von Ed. v. Bülow in „Altenglische Schaubühne", Th. 1, S. 283 (Berlin 1831).

Nichtswürdigkeit, die nützen kann, voll entschlossenen Egoismus. Schade, daß Marlowe den Tyrannen noch übertyrannt, daß er seinen Juden daneben mit einer Rachebrunst und Mordlust ausstattet, welche Anlaß zu ein paar grellen Theatereffekten gibt, aber die innere Wahrheit und äußere Wahrscheinlichkeit der Tragödie stark gefährdet. Bis diese Momente eintreten, ist „Der Jude von Malta" geradezu hinreißend; die Sprache Marlowe's erscheint von einer seltenen Kraft, in den ersten Akten, in den Scenen mit Abigail vermag sie sogar rührend und herzbewegend zu wirken. — Als Marlowe's bedeutendste Tragödie darf aber nicht „Der Jude von Malta", sondern das historische Trauerspiel aus der englischen Geschichte: „König Eduard II."[1] („The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, king of England"; erster Druck, London 1598; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.) angesehen werden, das schon als ein Hauptvorläufer der chronikalischen Dramen Shakespeare's interessiren müßte, in der That aber auch ganz abgesehen davon Theilnahme verdient. Der Bau dieses Stücks zeugt von der vollen Reife des Dichters, die Handlung bewegt sich rasch, in natürlichem Fluß, mit wachsender Bedeutung, die Charakteristik nicht nur des unglücklichen Königs, den sein Sturz ins tiefste Elend und zu einem grausam-blutigen Ende führt, sondern auch der übrigen Hauptgestalten, wenigstens der Männer, erscheint schärfer, klarer als in Marlowe's früheren und der Mehrzahl der gleichzeitigen Dramen, während allerdings die Gestalt der Königin Isabella zu jenen Frauenfiguren der altenglischen Bühne zählt, in denen jähe, schlecht motivirte Charakteränderungen und widersprechende Eigenschaften uns fremd und räthselhaft anmuthen. Die Tragödie enthält Scenen, die an Würde, Pathos und echtem Leben im Detail nur Shakespeare nachstehen; der Dialog zeugt für Marlowe's beginnende Meisterschaft, er hat beinahe nichts mehr vom Schwulst und den dröhnenden Kraftphrasen der früheren Stücke und läßt doch die alte Kraft und Glut des Dichters nicht vermissen. — Gegenüber der Bedeutung des „Eduard II." und dem erstaunlichen Fortschritt in diesem Drama schrumpfen die beiden sonst erhaltenen Tragödien: „Die Bluthochzeit" („The massacre

[1] Deutsch von R. Prölß in „Altenglisches Theater", Bd. 1, S. 137 (Leipzig 1880).

of Paris") und „Dido"[1] sehr zusammen; doch ist nicht zu vergessen, daß die erstere uns aller Wahrscheinlichkeit nach nur in sehr unvollkommener Gestalt überliefert ist, während die letztere, eine Dramatisirung der Dido-Episode des Virgil, bei Marlowe's jähem Tod unvollendet war und von seinem Freunde Thomas Nash ausgeführt wurde, ohne daß wahrzunehmen wäre, wo Marlowe's Arbeit endet und die von Nash beginnt.

Zu den bedeutendsten Vorläufern Shakespeare's zählt auch ein dritter Genosse des Kreises, in dem wir Greene und Marlowe erblickt haben. Nach 1550 geboren und vor 1598 gestorben, erreichte George Peele gleichfalls kein hohes Alter. Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, trägt dieselben Züge und dieselbe Farbe, die uns aus den Lebensgeschichten der altenglischen Dramatiker schon vertraut sind. Aus Devonshire stammend, studirte der Dichter zu Oxford, wo er 1577 zum Baccalaureus und 1579 zum Magister promovirt wurde. In London trat er als Schriftsteller, gleichzeitig wohl auch als Schauspieler auf, führte die übliche, die Kraft rasch aufzehrende Existenz seiner Genossen und ist nach dem Zeugnis von Francis Meres nach 1595 (wo er sein Gedicht „Troja" dem Lordschatzmeister Burleigh unterthänigst überreichte) und vor 1598 an den Folgen seiner Ausschweifungen gestorben. Die dichterische Begabung Peele's war eine reiche und vielseitige; er begann seine Laufbahn mit einer mythologischen Idylle: „Paris vor Gericht" („The arraignement of Paris"; ältester Druck, London 1584; neueste Ausgabe in „Works of George Peele", herausgegeben von Alex. Dyce, ebendas. 1839), welche vor der jungfräulichen Königin von jener Truppe der Kapellknaben (children of the chappel) aufgeführt wurde, welche man früh als eine Art Hoftheater den Wildlingskomödianten der City entgegenzusetzen suchte. Wenige Jahre später trat Peele in die Reihe der Dramatiker der Volksbühne, welcher er das historische Drama „König Eduard I." („King Edward the first"; erster Druck, London 1593; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.) darbot. Die Hauptwirkung des wirren und vielfach phantastischen Schauspiels beruhte auf den eine alte Volksballade poetisch erweiternden Scenen, welche die Beichte der Königin Ellinor an ihren als Mönch verkleideten Gemahl und dessen Bruder Edmund, der

[1] Proben aus beiden in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3, S. 365.

ihr Buhle gewesen, und das Zusammentreffen des Königs mit seiner unechten Tochter Jane nach dem Tod Ellinors darstellen. — Ein Zeitereignis dramatisirte Peele in der Tragödie „Die Schlacht von Alcazar" („The battle of Alcazar"; erster Druck, London 1593), welche das tragische Ende Dom Sebastians von Portugal und das eines irischen kriegerischen Abenteurers, Kapitän Thomas Stuckley, mit einander verflocht. Die bedeutendste Dichtung Peele's, welche ihm in der That unter den vorshakespeare'schen Dramatikern einen hohen Rang sichert, war „David und Bathseba" („The love of king David and fair Bethsabe"; erster Druck, London 1599; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.), eine biblische Tragödie, durch welche echte, glutheiße Leidenschaft hindurchweht, und in welcher der Schmerz, die Reue, die innerliche Erschütterung naturwahre und mächtige Laute finden. Mit einer Logik und Konsequenz, die gerade bei diesen phantasievollen Dramatikern seltener ist als die erfindende Phantasie, drängt Peele mit der Ehebruchstragödie des frommen David die Katastrophe der Thamar und die Empörung Absaloms zusammen: der giftige Keim schießt in giftige Halme, in der Schuld der Kinder erkennt und büßt der König seine eigene schwere Verschuldung. Der Bau der Tragödie ist trotzdem noch ein sehr lockerer und loser, das rein epische Element durchsetzt noch mannigfach das dramatische. Aber die Charakteristik der Hauptgestalten ist interessant, und über dem Ganzen schwebt eine echt tragische Stimmung, die durch die bilderreiche, aber maßvolle Sprache noch gesteigert wird. Jedenfalls macht auch Peele's Werk den Eindruck, als ob dem Dichter bei längerem Leben noch eine bedeutende Entwickelung zum Besten der Literatur und Bühne beschieden gewesen sein würde.

Die bedeutendste poetische Entfaltung freilich, an die keiner dieser talentvollen Männer auch nur entfernt heranreichte, hatte schon begonnen. Zwischen dem Tod Marlowe's und demjenigen Peele's müssen die ersten Meisterwerke des größten aller Dramatiker entstanden und aufgeführt sein, des Genius, den bereits Greene's echtes oder untergeschobenes Pamphlet „Ein Pfennigswerth Witz für eine Million Reue" als den „Johannes Faktotum" bezeichnet hatte, „der sich für den einzigen Scenen-Erschütterer im Land hält" und der fortan alle anderen Mitbewerber in gewaltigem Abstand hinter sich lassen sollte.

Sechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Leben.

Wenige Gestalten ragen geistig so mächtig aus der modernen Kulturgeschichte hervor wie diejenige des größten englischen Dichters, des größten neuern Dramatikers überhaupt, und wenige Existenzen von einiger, wenn auch tausendfach untergeordneter Bedeutung verschwinden so in der Masse dunkler, nur in einzelnen Momenten erkennbarer Schicksale wie diejenige Shakespeare's. Eine unermüdlich kombinirende, vergleichende, die Archive wie die Literatur der Zeit sorgfältig durchsuchende Forschung hat seit einem halben Jahrhundert das, was die Welt zuvor über das Leben des Dichters wußte oder zu wissen glaubte, eher gemindert als gemehrt, hat an einzelne Notizen ganze Reihen von Folgerungen geknüpft und ganze Reihen kritisch wieder vernichtet. Das Endresultat bleibt überall, daß wir Shakespeare's Leben nur in den dürftigsten Umrissen kennen und den Zusammenhang seiner Schöpfungen mit seinem Leben, der bei ihm, wie bei jedem großen Dichter, obgewaltet haben muß, nur da und dort und auch dann nicht einmal mit voller Sicherheit nachzuweisen vermögen. Es konnte selbst, allerdings nur mit schwacher Aussicht auf Erfolg, versucht werden, dem Schauspieler des Blackfriars- und Globetheaters und dem Bürger von Stratford die Autorschaft der unsterblichen Dramen abzusprechen, welche ihren höchsten Werth und ihre gewaltige Wirkung nun beinahe drei Jahrhunderte hindurch bewährt haben. Die wundersamsten Ansprüche auf die Person und Anschauung Shakespeare's wurden von politischen, kirchlichen und philosophischen Parteien erhoben und aus den Werken heraus erwiesen, die beklagenswerthen Lücken der Shakespeare-Biographie durch Unterstellungen gefüllt, die nicht einmal immer das Verdienst einer gewissen Phantasie hatten.

William Shakespeare ward, nach der jetzt geltenden Annahme, am 23. April 1564 als Sohn des Aldermans John Shakespeare in Stratford am Avon geboren und jedenfalls am 26. April des genannten Jahrs in der Kirche daselbst getauft. John Shakespeare, dem seine Gattin Mary Arden einiges Besitzthum zugebracht hatte, war zur Zeit der Geburt seines ältesten Sohns und offenbar noch mehrere Jahre später ein Mann in bürgerlich beschränkten, aber auskömmlichen Verhältnissen, hatte ein paar Häuser und Landbesitz in und bei dem kleinen Städtchen, betrieb neben der Landwirtschaft, wie es scheint, die Geschäfte eines Wollhändlers und Handschuhmachers, ward zu städtischen Ehrenämtern berufen und ließ seinen Sohn William die Lateinschule, die zu Stratford am Avon bestand, frühzeitig besuchen. Es ist nicht klar, wie weit Shakespeare's Bildung bei diesen Schulstudien gedieh, und gewiß, daß dieselben frühzeitig abgebrochen wurden, weil John Shakespeare seit dem Ende der siebenziger Jahre nach unwiderleglichen Zeugnissen in seinen Vermögensverhältnissen herabkam und William selbst im achtzehnten Lebensjahr (Ende 1582) eine ziemlich bedenkliche, übereilte Ehe mit Anna Hathaway, der Tochter eines Landmanns Richard Hathaway aus Shottery bei Stratford, schloß. Des jugendlichen Shakespeare Gattin war acht Jahre älter als er selbst, das erste Kind dieser Ehe, eine Susanna getaufte Tochter, ward am 26. Mai 1583 geboren; im Anfang 1585 folgte dieser Tochter ein Zwillingspärchen, Hamnet und Judith, ungefähr um dieselbe Zeit verließ Shakespeare seine Vaterstadt und seine Familie. Durch nichts ist festzustellen gewesen, ob er bis dahin seinem Vater (dessen materielle Lage sich noch beständig verschlechterte) in Geschäften beigestanden, ob er, wie eine andere Tradition will, als Advokatenschreiber seinen Unterhalt gesucht. Gewiß ist nur, daß er es unmöglich fand, in den unbefriedigenden Verhältnissen der Heimat auszuharren, und daß er sich um 1585 nach London begab, welches wie ein Magnetberg kraftvolle und erwartungsreiche Naturen an sich zog. Und unzweifelhaft ging er von vornherein mit der Absicht dahin, sich einer der Schauspielertruppen anzuschließen, die bei ihren Umherzügen im Land sich mehrfach auch in Stratford gezeigt und verschiedene Dramen zur Aufführung gebracht hatten. Die Anwesenheit der Schauspieler des Earls von Leicester, dessen Schloß Kenilworth in der Nähe von Stratford lag, ist mehrfach bestätigt, und auf alle

Fälle haben wir gegenüber der so raschen wie gewaltigen Entwickelung von Shakespeare's poetischem Talent anzunehmen, daß er die Gewißheit desselben schon in der Dunkelheit seines Heimatstädtchens gewonnen hatte. Es ist möglich, daß ein besonderes Abenteuer (ein viel besprochener Wilddiebstahl) ihn rasch und unvorbereitet nach London getrieben hat, und ebensowohl denkbar, daß er mit der bestimmten Absicht, durch sein besonderes Talent seinen Unterhalt zu gewinnen, dorthin gekommen ist. In den letzten achtziger Jahren muß Shakespeare dann zu gleicher Zeit seine Laufbahn als Schriftsteller und Schauspieler begonnen haben, und es erscheint dabei ziemlich gleichgültig, ob er den ersten Schritt in der einen oder der andern Richtung gethan. Der Dichter in ihm wird den Darsteller so bedeutend überwogen haben, daß von Haus aus eine innere Nothwendigkeit ihn vorzugsweise zur Ausbildung und Ausübung seines poetischen Genies trieb; umgekehrt verlangten jener praktische Blick, jene Lebensklugheit, die bei Shakespeare offenbar früh erwacht sind, daß er den Beruf des Darstellers nicht aufgebe, denn vorzugsweise diesem verdankte er reichere Einnahmen und bessere Zukunftsaussichten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß einige Jahre später der gereiftere, in seiner Bildung mächtig vorgeschrittene, von hohen Idealen erfüllte, durch seine literarischen Talente mit hervorragenden Persönlichkeiten in Berührung tretende Mann die Verachtung, welche auf dem Schauspielerstand lag, bitter empfunden und gelegentlich beklagt hat. Allein im Augenblick, wo er nach London kam, werden dem bedrängten und dazu feurigen, phantasievollen Jüngling derartige Reflexionen fern gelegen haben; auch heißt es wahrlich zu gering von Shakespeare's poetischen Antrieben und seinem Drang zur Kunst denken, wenn man seine ganze Thätigkeit nur als traurigen Nothbehelf und als Mittel zu möglichst raschem Gelderwerb betrachten will. Wie weit Shakespeare an der Neubearbeitung gewisser volksthümlichen Dramen, an der noch üblichen gemeinsamen Thätigkeit zur raschen Herstellung einzelner Stücke, an dem hastigen Treiben der frühesten dramatischen Produktion Antheil gehabt hat, ist nur unvollständig nachzuweisen, der „Titus Andronicus" der einzige entscheidende Beweis, daß er sich zunächst den Zuständen, die er vorfand, auch anbequemte. Ohne Frage aber gewann er in großer Schnelligkeit einen gewissen Namen in seinen Kreisen und bald über dieselben

hinaus. Er sah die höfische Literatur nach italienischem Muster im höchsten Ansehen stehen und fühlte sich befähigt, den Wettkampf mit derselben auf ihrem eigenen Feld einzugehen. Er versuchte sich in der modischen lyrischen Form des Sonetts und schrieb die erzählenden Dichtungen: „Venus und Adonis" und „Lucretia", die er beide bei ihrer Herausgabe Henry Wriothesly, dem Earl von Southampton, widmete, an dem er offenbar schon einen Gönner gewonnen hatte. Um die Zeit der Veröffentlichung dieser Gedichte begann, wie die vereinzelten, aber unzweifelhaften Zeugnisse literarischer Zeitgenossen erweisen, Shakespeare aus der Masse der Dramatiker durch den Erfolg selbständiger Stücke emporzuragen. So unsicher auch die Chronologie der Entstehung und ersten Aufführung Shakespeare'scher Dramen ist, so läßt sich doch mit einiger Sicherheit behaupten, daß zwischen 1588 und 1600 „Titus Andronicus", „Richard II." und „Richard III.", „König Johann", „Heinrich IV.", „Heinrich V." und die drei Theile von „Heinrich VI." (wenn und soweit sie von Shakespeare herrühren), „Die beiden Edlen von Verona", „Die Komödie der Irrungen", „Verlorne Liebesmüh'", „Romeo und Julie" und „Der Kaufmann von Venedig" entstanden, aufgeführt und theilweise selbst in berechtigten oder unberechtigten Quartausgaben publicirt waren. Die Thatsache allein, daß der Dichter in einer verhältnismäßig kurzen Reihe von Jahren sich von genialen, aber mannigfach unter den Einflüssen der Zeit und gewisser Vorbilder stehenden Anfängen zu selbständigen, die höchsten Wirkungen poetischer Schöpfungen überhaupt erreichenden Meisterwerken, wie „Richard III." und „Romeo und Julie", emporgearbeitet hat, zwingt zur Annahme, daß der Dichter in dieser Zeit ein reich bewegtes inneres und äußeres Leben geführt, seine Bildung mächtig gefördert und seine Genossen rasch hinter sich gelassen haben muß. Daß er die Mehrzahl der letzteren wie an geistiger Kraft auch an Klugheit und einer bewußten Lebensführung überragte, geht aus der Thatsache hervor, daß Shakespeare schon in den neunziger Jahren Haus- und Landkäufe in Stratford zu machen begann, so daß er also nicht nur reiche Einnahmen hatte, sondern von denselben auch wesentliche Ersparnisse zurücklegte. Planmäßig scheint Shakespeare schon früh eine ehrenvolle Heimkehr und jene Muße, die sich auf ein auskömmliches Vermögen stützen kann, ins Auge gefaßt zu haben. Wer inzwischen des Dichters Per-

sönlichkeit mit diesem urkundlich belegten Zug erfaßt zu haben glaubt und ihn, weil nahezu alle Ueberlieferungen und Muthmaßungen über sein Leben im ganzen unverbürgt sind, nur zu einem klugen Haushalter, einem Mustermenschen im armseligsten Sinn des Worts stempeln will, der hat keine Ahnung, woraus große Dichtungen von tiefem Lebensgehalt erwachsen. Wir wissen nichts von Shakespeare's inneren und äußeren Daseinskämpfen, nichts von seinen Leidenschaften, Beglückungen und Leiden, wenig von seinen Lebenskreisen und intimsten Beziehungen und nichts Genügendes von den Eindrücken, welche die großen Zeitereignisse im einzelnen auf ihn hervorgebracht haben. Daß er aber Glück und Leid im umfassendsten Maß, daß er Kämpfe und mächtige Eindrücke erfahren und bestanden haben muß, dürfen wir einfach auf die Bürgschaft seiner Dramen hin glauben und den Andersmeinenden den Beweis des Gegentheils zuschieben. Auch die Quelle von Shakespeare's reichen Einnahmen ist übrigens nicht so unzweifelhaft wie die Thatsache derselben, und wenn es gewiß bleibt, daß der Dichter seinen Lebensunterhalt als Schauspieler und dramatischer Schriftsteller erwarb, so ist doch die Ueberlieferung, nach welcher er einen Antheil am Blackfriars- und Globetheater, dem Winter- und Sommertheater seiner Gesellschaft, besessen hat, mit nicht minderem Scharfsinn bestritten worden als nahezu jede Thatsache in seinem Leben. Zu den Grundstücksankäufen in Stratford gesellten sich nichtsdestoweniger auch Erwerbung von Zehnten, die für eine gute Vermögensanlage galten, und schließlich 1613 der Kauf eines Hauses in London und in der Nähe des Blackfriarstheaters. Von der Mitte bis zum Ausgang seines Lebens war Shakespeare ein wohlhabender, gegen gewisse äußere Wechselfälle des Daseins geschützter und unabhängiger Mann, vielleicht der wohlhabendste Gentleman seiner Heimatstadt, der seinen Mitbürgern durch seine Klugheit und sein Glück unbedingte Achtung abnöthigte. Jene Erfahrungen des Lebens, gegen die weder kluge Selbstbeherrschung, noch materielle Güter schützen, blieben dem Dichter natürlich nicht erspart. Die Hoffnungen, welche er auf seinen einzigen Sohn gesetzt, wurden durch den frühen Tod Hamnets (im August 1596) vereitelt; die Unnatur seiner Ehe mit einer acht Jahre ältern, sein inneres Leben in keinem Fall theilenden Frau empfand er schmerzlich; die großen künstlerischen Erfolge, welche er hatte, versuchten der Neid, der

Groll minder Beglückter, wohl auch eine der Shakespeare'schen entgegengesetzte Auffassung vom Wesen und der Aufgabe der Poesie in Frage zu stellen. Weit über solche persönliche Erfahrungen und Kämpfe hinaus gewann der Dichter aus dem großen Leben seiner Zeit und seines Landes wachsende Welteinsicht, und die dunklen Seiten des Daseins und der Menschennatur traten ihm aus Katastrophen wie die der Maria Stuart, des Grafen Essex, aus dem Niedergang des Gestirns der Königin Elisabeth lebendig entgegen. Sein Genius ließ ihn hinter jedem Schein- und Gaukelspiel die Wahrheit der Dinge erkennen und lieh seinen dramatischen Dichtungen eine Bedeutung, die unermeßlich weit über die unmittelbare theatralische hinauswuchs. Es ist schwer, anzunehmen, daß Shakespeare selbst gar kein Gefühl davon gehabt haben sollte, und darum unwahrscheinlich, daß sein im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ohne Zweifel erfolgtes Zurückziehen von der Bühne, das Aufgeben des Berufs als Darsteller, ohne weiteres auch das Ende seiner poetischen Thätigkeit bedingt habe. Ueber den genauen Zeitpunkt, in dem Shakespeare das Theater verließ, seinen Hauptwohnsitz von London nach Stratford verlegte, um dort in der größern Besitzung New Place als Gentleman zu leben, herrscht dieselbe Unsicherheit wie über viele andere Daten in Shakespeare's Leben. Als König Jakob I. Stuart bald nach Antritt seiner Regierung (am 17. Mai 1603) der Truppe des Lordkammerherrn, zu welcher Shakespeare gehörte, das Patent als Königsschauspieler verlieh, ward der Dichter als Mitglied der Gesellschaft ausdrücklich genannt, trat auch damals noch (z. B. in Ben Jonsons Tragödie „Sejanus") in einzelnen Rollen auf. Und selbst, als er sich in der Hauptsache nach Stratford am Avon zurückgezogen hatte, brach er die Beziehungen zu London keineswegs ab und war häufig genug in der Hauptstadt, um auch fernerhin Antheil an dem literarischen Leben derselben nehmen zu können. Anderseits aber neigte sich Shakespeare's Familie, namentlich seine seit 1607 an den Arzt Dr. Hall zu Stratford verheirathete Lieblingstochter Susanna, den puritanischen Grundsätzen zu, und so lag es wenige Jahre später im Sinn und Interesse seiner Hinterlassenen, das völlige Aufgeben der unheiligen Thätigkeit Shakespeare's zu behaupten. Die ehrenvolle Zurückgezogenheit des Dichters aber mag sich nun so weit erstreckt haben, wie sie will, jedenfalls ward ihm ihr

Genuß nur wenige Jahre hindurch gegönnt. Bald nach der Verheirathung seiner zweiten, damals schon über 30 Jahre alten Tochter Judith schied Shakespeare am 23. April 1616 aus dem Leben und ward am 25. April in der Dreieinigkeitskirche seiner Vaterstadt beigesetzt, an deren Mauer die Familie später ein Grabmal mit seiner Büste errichtete, deren zweifelhafte Aehnlichkeit mit dem Verstorbenen die Grundlage aller späteren Bildnisse des Dichters wurde. Noch kurz vor seinem Tod (am 25. März 1616) hatte Shakespeare ein Testament errichtet, welches die Quelle zahlloser Kontroversen und Kombinationen geworden ist, und aus dem nur die beiden Thatsachen unbestritten hervorgehen, daß der Dichter in sehr guten Vermögensverhältnissen starb und mit Abfindung seiner Gattin und seiner jüngern Tochter die Hauptmasse seines Besitzes als eine Art Majorat der schon genannten ältern Tochter, Mrs. Susanna Hall, und ihren Kindern zu erhalten suchte. Der Wunsch, auf diese Weise ein stattliches Geschlecht zu begründen, blieb insofern unerfüllt, als bereits 1670 mit Shakespeare's Enkelin Elisabeth seine Nachkommenschaft erlosch.

Gegenüber Shakespeare's Bedeutung und allem, was wir von ihm, seinem äußern und innern Leben zu wissen begehren, ist die Zahl der beglaubigten und selbst diejenige der unverbürgten, aber einigermaßen wahrscheinlichen Nachrichten über sein Dasein armselig und dürftig genug. Jeder Versuch, der gemacht worden ist, aus seinen Sonetten oder aus unter gewissen Voraussetzungen und Erwägungen gewählten Stellen seiner dramatischen Dichtungen das wahre Leben Shakespeare's oder einzelne Episoden desselben darzustellen, ist regelmäßig an der Unmöglichkeit gescheitert, mit Bestimmtheit zu erkennen, wo die hohe Objektivität und die künstlerische Lust des Meisters an der Darstellung fremden und allgemeinen Lebens in den Nachklang subjektiver Erlebnisse und Stimmungen übergehen. Die unablässigen Bemühungen, Shakespeare heute als Katholiken oder wenigstens als Freund und geheimen Anhänger der alten, zu seiner Zeit in England geächteten Kirche in Anspruch zu nehmen, ihn morgen als einen orthodoxen Protestanten mit Hinneigung zum deutschen Lutherthum oder zur Kirche von Genf hinzustellen oder aus dem Einfluß, den gewisse Denker seiner Zeit, wie Giordano Bruno, Montaigne und andere, auf ihn ohne Zweifel gehabt haben, eine geschlossene philosophische Anschauung des Dichters

nachzuweisen, die hundertfachen und zum Theil diametral entgegengesetzten Erklärungen, welche vielen von Shakespeare's Dichtungen zu theil werden, sind ebensoviel Beweise für den überreichen Gehalt seiner Poesie wie für die Unzulänglichkeit unserer persönlichen Kenntnis Shakespeare's. Da keine neuen Urkunden, keine über die dürftigsten Notizen hinausgehenden Berichte von Zeitgenossen weiteres, d. h. entscheidendes, Licht verheißen, wird der Streit, welcher Weltanschauung, Konfession und politischen Gesinnung der Dichter angehört habe, um so länger fortdauern, je weniger man sich entschließen kann, auf gewisse Anforderungen und Anschauungen, die wesentlich unserer Zeit angehören, gegenüber Shakespeare zu verzichten. Will man Shakespeare's „Weltanschauung", sein Empfinden über menschliche Verhältnisse und Schicksale, sein inneres Urtheil über Charaktere und Pflichten, seine Sympathien und Antipathien aus dem Erze seiner gewaltigen Werke gleichsam rein ausschmelzen, so darf man keinen Augenblick den allmächtigen Einfluß vergessen, den die poetischen Formen, die specifisch künstlerischen Aufgaben auf Shakespeare gehabt. Seine gewaltige Objektivität erstreckt sich auch darauf, daß er dieselben Thatsachen und Erscheinungen des Lebens anders im Lichte der Tragödie, anders in dem der Komödie anschaut, und der Eifer, der die innere Welt des großen Dichters enthüllen möchte, vergißt nur allzu leicht diesen Gemeinplatz.

Von der Natur mit der stärksten, reichsten und glühendsten Phantasie, die je ein Künstler besessen, mit der tiefsten und beweglichsten Empfindung und dem zartesten Gemüth ebensowohl ausgestattet als mit dem freiesten überquellenden Humor, dem schärfsten Auge für Welt- und Menschentreiben, in bewegter und im großen und ganzen hoffnungsreicher Zeit erwachsen und jedenfalls durch ein wechselreiches Leben geschult, ward Shakespeare der größte Dichter seiner Zeit und langer Folgezeiten, eine von jenen Wundererscheinungen, die nicht bloß kulturhistorisch zu erklären sind, und bei denen der Glaube an einen ursprünglichen Genius selbst den Ungläubigsten überkommt. Was der Dichter von Zeit und Welt, von seiner Umgebung und der überlieferten Bildung empfangen und nur weitergebildet, ist ein so kleiner Theil dessen, was er geleistet und gegeben, oder die Weiterbildung ist eine so mächtige und nahezu unbegreifliche, daß das individuelle Moment in Shakespeare kaum hoch genug angeschlagen werden kann. Die ursprüngliche Anlage in Shakespeare ist wichtiger und mäch-

tiger als alle hinzugetretenen Einwirkungen, und wer die Werke des Dichters je in ihrer vollen Gewalt auf sich hat wirken lassen, wird immer wieder mit Thomas Carlyle sagen: „Die Werke eines solchen Mannes wachsen, so viel er auch durch den höchsten Aufwand vorbedachter und bewußter Thätigkeit erreichen mag, unbewußt aus unbekannter Tiefe in ihm hervor, wie die Eiche aus dem Schoß der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und Gewässer sich selbst hervorbringen".

In den Wendepunkt zweier großen Zeitalter gestellt, die letzten lebendigen Regungen des Mittelalters noch nachfühlend und doch im Odem der neuen Zeit lebend, sah sich Shakespeare weder durch eine übermächtige und zwingende Allgemeinempfindung, noch durch die Herrschaft einer literarischen Theorie an der freien Entfaltung seiner gewaltigen Individualität gehemmt. So anspruchsvoll nnd ehrfurchtgebietend die große Königin dastand, so konnte sie doch dem außerpolitischen Leben, Wollen und Fühlen ihrer einzelnen Unterthanen keinen Zwang auflegen, und so sehr die Nachahmung der italienischen Dichtung in England bewundert ward, so wenig lenkte diese Bewunderung den Künstlerwillen Shakespeare's aus seiner Bahn. So viel er von der Farbenpracht und dem Stil der Modedichtung für seine eigensten Zwecke verwenden konnte, so viel nahm er in sich auf. Auch die reale Bühne, die er vorfand, beherrschte nicht ihn, sondern er sie. Die eigenthümlichen Vortheile, welche die äußere Konstruktion des Theaters und die Traditionen der englischen Darstellung dem Dramatiker gewährten: die Freiheit des Scenenwechsels und des Appells an die willig folgende Phantasie der Zuschauer, nutzte er voll aus; den Meinungen der Zuschauermasse, welche die innere Einheit seiner Komposition, die psychologische Vertiefung und die ethische Hoheit sicher entbehrlich fanden, bequemte er sich nicht an. Obschon die dramatische Form die seinem Genius gemäßeste ist, und obschon er, wie jeder echte Dramatiker, auch die Aeußerlichkeiten der Scene voll beherrschte, opferte er seine dichterischen Absichten dem theatralisch Hergebrachten nicht, und die Reihe seiner Dramen zeigt jene Wiederholungen von Scenen, Gestalten und Effekten nicht, welche der handfeste Theaterschriftsteller ohne poetische Zwecke (zu dem man Shakespeare hat stempeln wollen) gar nicht entbehren kann.

Ueber die höchste Kraft und unerschöpfliche Fülle seiner Menschendarstellung herrscht Einstimmigkeit: diese Kraft und

Fülle gestattete ihm, in beinahe jedem seiner Dramen ein neues und im höchsten Maß eigenes Weltbild zu geben, das Leben aus einem eigenthümlichen Gesichtspunkt und in besonderer Beleuchtung widerzuspiegeln. In Ernst und Scherz erfaßt er das große Räthsel des Lebens, daß wir sind, was wir thun, und doch wiederum tief wurzeln in unserer angebornen Natur, daß unser Wille der Urgrund alles Guten und Bösen ist, und daß doch keine Nothwendigkeit uns von der Verantwortung im Gewissen losspricht. Die Menschendarstellung des Dichters, die Kraft ihrer Wirkung, die erschütternde Gewalt seiner Tragik hängen damit zusammen, daß der Dichter die tiefste Ueberzeugung einer menschlichen Willensfreiheit und daneben das stärkste Bewußtsein von den Schranken hat, die dieser Freiheit durch Blut und Erziehung, durch Verhältnisse und jedes Erlebnis gesetzt sind. So kann er in sich, in seiner Phantasie das Werk der Natur wiederholen, eine ganze Menschenwelt in seinen Dramen darstellen. Alle Leidenschaften und Leidenschaftskeime, beinahe alle Antriebe, Neigungen, Temperamente, Anlagen und Geisteseigenthümlichkeiten der menschlichen Natur überhaupt, die Wirkungen der menschlichen Verhältnisse nach Geburt, Erziehung, Altersstufe und Umgebung, die nüchternsten Wünsche der rohen Natur, die nur leben und genießen will, oder die höchsten Flüge der Phantasie und des gereiften Geistes, aber auch die seltsamsten Widersprüche und Verirrungen der Laune verkörpert er in lebendigen Gestalten. Alles lebt, wirkt, reißt fort, überwältigt. Daß mit diesen Vorzügen das gewaltigste sprachschöpferische Genie, welches für die verborgensten Regungen der Seele wie für den letzten Moment der höchsten Leidenschaft den schlagenden Ausdruck findet, verbunden ist, erhellt von selbst. „Nennen wir Shakespeare einen der größten Dichter", sagt Goethe („Shakespeare und kein Ende"), „so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherem Grad in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig: wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsere Augen; aber wir sind getäuscht. Shakespeare's Werke sind nicht für die Augen

des Leibes. Shakespeare spricht durchaus an unsern innern Sinn: durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen, denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unseren Augen. Betrachtet man aber die Shakespeare'schen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche That als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginiren läßt, ja was besser imaginirt als gesehen wird. Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in den Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüth ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüchtig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie. Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener, beiden ist nichts verborgen!"



Einundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Jugenddichtungen und die Historien.

Nur ein Theil von Shakespeare's poetischen Schöpfungen war bei Lebzeiten des Dichters veröffentlicht worden. Die Sitte der Zeit brachte es mit sich, daß die Theater die Manuskripte der Schauspiele so lange wie möglich für sich bewahrten, und es hat der Zweifel aufgeworfen werden können, ob nicht die meisten bei Lebzeiten des Dichters veröffentlichten Quartausgaben seiner Dramen vollkommen unberechtigte Drucke waren, die allerdings von zahlreichen beliebten Dramen gegen den Willen der Bühnen wie der Autoren veranstaltet wurden, und wider die es einen wirksamen Schutz nicht gegeben zu haben scheint. Mit Sicherheit als von Shakespeare selbst herrührend, dürfen nur die Publikationen seiner epischen Jugenddichtungen angesehen werden. Von diesen erschien zuerst „Venus und Adonis" (erster Druck, London 1593), welches in Vorzügen und Mängeln durchaus das Gepräge einer starken, ja wilden Jugendproduktion trägt. Die sinnliche Liebesleidenschaft ist mit fortreißendem Feuer und der lebendigsten Detaillirung dargestellt, die Beschreibungen sind voll Bewegung und glühenden Kolorits, die Bilderfülle und Sprachbehandlung, obschon keineswegs von reifem Geschmack des Dichters zeugend, sind von einer echt schöpferischen Ader durchzogen — und es war ebenso natürlich, daß das Gedicht den stärksten Beifall fand, als daß Shakespeare in seiner spätern Zeit keinen Werth mehr auf dies Produkt seines Sturms und Dranges legte. An der Schilderung einer rücksichtslos ihr Ziel verfolgenden Liebesleidenschaft hielt der Dichter auch in seiner zweiten epischen Dichtung, „Lucretia"[1] („Lucrece"; erster Druck, London 1594; von der fünften

[1] Aelteste deutsche Uebertragung beider epischen Gedichte von H. C. Albrecht (Halle 1783); spätere Uebertragungen von „Venus und Adonis" von Ferd. Freiligrath (Düsseldorf 1849), von beiden und den Sonetten in „Shakespeare's kleinen Dichtungen" von Alex. Neidhardt (Berlin 1867) und von Simrock (Stuttgart 1867).

Ausgabe an, ebendas. 1616, mit dem Titel „The rape of Lucrece"), entschieden fest. In dem zweiten Gedicht aber tritt die Schilderung der sinnlichen Momente zurück hinter der psychologisch gewaltigen Darstellung des innern Kampfes des Tarquin, ehe er das Verbrechen begeht, welches Collatins keusches Weib in den Tod treibt. Wie in „Venus und Adonis", ist auch in der „Lucretia" der kurze Verlauf des Vorgangs durch Beschreibung und Reflexion zu einer gewissen epischen Breite ausgedehnt, und so selbständig-kräftig Shakespeare im einzelnen empfindet und schildert, sind in beiden Gedichten die Einwirkungen der italienischen und der nach italienischen Mustern arbeitenden gleichzeitigen Hofpoesie unverkennbar. Die sechszeiligen Stanzen des ersten, die siebenzeiligen des zweiten Gedichts verraten übrigens so viel künstlerische Sorgfalt und Feile, eine gewisse Freude an der vollendeten Aeußerlichkeit, daß sie allein hinreichen würden, die Traditionen von dem „Waldgenie" und „ungelehrten Dramatikus", in denen sich die Aesthetiker des akademischen Jahrhunderts gefielen, entscheidend zu widerlegen. Schon die dritte nichtdramatische Publikation, welche bei Shakespeare's Lebzeiten hervortrat, die Sammlung seiner Sonette, war jedenfalls gegen Wunsch und Willen des Dichters erfolgt. Die „Sonette"[1] („Sonnets"; erster Druck, London 1609; neueste photographische Faksimileausgabe, ebendas. 1862) erwähnt schon 1598 Francis Meres in seinem für alle Shakespeare-Forschung und alle Kenntnis der Elisabeth'schen Zeit wichtig gewordenen Buch „Palladis Tamia, wit's treasury", wo er von den süßen, den näheren Freunden bekannten Sonetten des honigströmenden Shakespeare spricht. Trotz dieses Zeugnisses, was sich freilich nicht unbedingt auf die ein Jahrzehnt später veröffentlichten Sonette beziehen läßt, ist gelegentlich selbst die Echtheit aller oder vieler dieser Gedichte in Frage gezogen worden, jedenfalls aber in der Frage, wie viel diese Sonette autobiographische Momente, unmittelbare, durch keinerlei Reflexion verallgemeinerte Empfindungen des Dichters enthalten, ein geradezu unerschöpfliches Thema

[1] Deutsche Uebertragungen der Shakespeare'schen Sonette existiren zahlreich. Der ältesten Uebertragung von K. Lachmann (Leipzig 1820) folgten „Shakespeare's Sonette in deutscher Uebertragung" von Friedrich Bodenstedt (Berlin 1862; neueste Auflage, ebendas. 1873), von F. A. Gelbcke (Hildburghausen 1867), von Benno Tschischwitz (Halle 1870), von Otto Gildemeister (Leipzig 1871).



der Kontroverse geboten. Ob die Mehrzahl der Sonette an den Grafen Southampton (Henry Wriothesly) oder den Grafen Pembroke (William Herbert) oder an sonst einen hochstehenden Freund gerichtet, ob sie als bloße Spiele der Phantasie zu betrachten sind, in denen wirkliche Stimmungen des Dichters lediglich nachklingen, ob sie in einer gewissen Folge geordnet werden können, oder ob sich jede solche Folge als reine Willkür des Herausgebers erweise, sind nahezu unlösbare Fragen und werden es bleiben, und jede derselben wird neben mancher andern wieder und wieder aufgeworfen werden. Für den genießenden Leser Shakespeare's, welcher auf klarere Erkenntnis der subjektiven Momente in Shakespeare's Gesammtdichtung nothgedrungen verzichten muß, ist das Wichtigste, daß die Mehrzahl der Sonette unverkennbar Shakespeare's geistiges Gepräge trägt, daß der Dichter, indem er den von Sidney und Samuel Daniel betretenen Pfad verfolgte, doch alsbald die ganze ursprüngliche Selbständigkeit und Kraft seines Naturells bethätigte. Die Stärke der Empfindung, der Tiefsinn der Reflexion, der eigenthümliche Ernst der Shakespeare'schen Weltbetrachtung und die echt schöpferische Bildlichkeit des Ausdrucks finden sich in den besten dieser Sonette neben gewissen Einwirkungen des Zeitgeschmacks, die auch ein Shakespeare nicht abweisen konnte und wollte. Shakespeare hat sich die fremde Form völlig zu eigen gemacht und ihre leichte, spielende Weise mit dem gedrungenen Gedankengehalt und dem feurigen Schwung seines Wesens erfüllt. Mag man den Freund und die Geliebte, von denen in diesen Sonetten die Rede, für mythisch erklären, mag man in einer gewissen Reihe von Sonetten nur die nachahmende Kunst des poetischen Virtuosen erblicken: in einer andern Reihe wird man den unmittelbaren Ausdruck des Shakespeare'schen Empfindens nie leugnen können. Die edle Klage um die schmerzlich gefühlte und ungerechte Verachtung seines Standes (in den Sonetten 29, 36 und 49), die Hamletstimmung in dem prachtvollen Sonett „Den Tod mir wünsch' ich" (66. Sonett der englischen Sammlung), die stolze Betonung des innern Adels der menschlichen Natur gegenüber den Versuchungen des Daseins (Sonett 94 und 146) werden immer den Eindruck persönlichster Aussprache hervorrufen. Die Echtheit einiger anderen kleinen lyrischen Dichtungen im „Verliebten Pilger" („Passionate pilgrim", London 1599) erscheint gleichfalls viel-

fach bestritten. Kein Wunder, da selbst über die Autorschaft Shakespeare'scher Dramen, trotz des Erscheinens einer Gesammtausgabe derselben nur wenige Jahre nach dem Tode des Dichters, Streit entstehen, Shakespeare Werke, welche sich in dieser Gesammtausgabe vorfinden, abgesprochen werden und Dramen, welche in derselben fehlen, als seine Schöpfungen verfochten werden konnten. Glück genug, daß diesen fortdauernden Unsicherheiten gegenüber wenigstens der allergrößte Theil der Shakespeare'schen Werke das unverwischliche und untrügliche Gepräge eines Stils trägt, der unter allen Dichtern seiner Zeit ihm allein gehört, und dem die Nachahmer umsonst gleichzukommen strebten. Solange inzwischen nicht nachweisbar ist, daß Shakespeare ohne jede Entwickelung und innere Bildung sofort im Besitz seiner vollen Meisterschaft gewesen sei, ist es ebenso aussichtslos, ihm gewisse Werke auf ihre Mängel hin abzusprechen, als gewagt, ihm andere unbeglaubigte auf Einzelheiten hin zuzuschreiben. Vor dem Erscheinen seiner gesammelten dramatischen Dichtungen wurden sechzehn seiner Dramen und zwar fünfzehn bei seinen Lebzeiten (einige in mehrfachen Ausgaben) in den sogenannten Quartos gedruckt, der „Othello" aber ein Jahr vor dem Erscheinen der ersten Folio-Ausgabe der Gesammtwerke in gleicher Weise publicirt. Es waren die Dramen: „Romeo und Julie" (London 1597), „Richard II." (1597), „Richard III." (1597), „Heinrich IV.", erster und zweiter Theil (1598 und 1600), „Verlorne Liebesmüh'" (1598), „Viel Lärm um nichts" (1600), „Der Sommernachtstraum" (1600), „Der Kaufmann von Venedig" (1600), „Heinrich V." (1600), „Titus Andronicus" (1600), „Die lustigen Weiber von Windsor" (1602), „Hamlet" (1603), „König Lear" (1608), „Troilus und Cressida" (1609), „Perikles" (1609) und „Othello" (1622), welche von verschiedenen Londoner Buchhändlern solchergestalt veröffentlicht wurden. Ihnen folgte dann die vielberühmte „erste Folio" der „Sämmtlichen Werke"[1] („Mr. William Shakespeare's comedies, histories, tragedies"; herausgegeben von Shakespeare's Genossen am Blackfriars- und Globe-

[1] Die erste deutsche Uebertragung der Shakespeare'schen Dramen unternahm C. M. Wieland: „Shakespeare's theatralische Werke" (Zürich 1762—66, 8 Bde.), auf deren Grunde dann die Uebersetzung von Eschenburg (Zürich 1775—82) weiterbaute. Eine unübertroffene Meisterleistung der poetischen Uebertragung gab A. W. Schlegel in „Shakespeare's drama-



theater, John Heminge und Henry Condell, London 1623; zweite Folio-Ausgabe von 1632; Ausgaben im 18. Jahrhundert von N. Rowe 1709, von Johnson und Stevens 1765 und 1773; neueste bedeutende Ausgaben von A. Dyce, ebendas. 1853—58, dritte Auflage 1875; von Clark und Wright, Cambridge 1863—1866; von H. Delius [mit deutschen Anmerkungen], Elberfeld 1854—61, vierte Auflage 1876), auf welcher die späteren Drucke und Herausgaben der Shakespeare'schen Werke zum guten Theil beruhen. Hat es auch der sorgfältigsten Forschung und der schärfsten vergleichenden Prüfung nicht gelingen können, die Chronologie der Shakespeare'schen Dramen genau und zweifellos festzustellen, so unterscheidet sich eine bestimmte Gruppe von Jugendschöpfungen des Dichters so entschieden von den späteren Werken, daß es bei ihnen kaum anderer Zeugnisse bedürfte, um sie dem ersten Jahrzehnt von Shakespeare's poetischer Wirksamkeit zuzuweisen. Offenbar schloß sich Shakespeare im Anfang seiner Laufbahn nach der allgemein herrschenden Dramatikersitte an ältere Stücke an, bearbeitete dieselben neu, vertiefte ihre Charakteristik und steigerte ihre Wirkungen, wie denn mit großer Wahrscheinlichkeit die beiden letzten Theile von „Heinrich VI." und der „Titus Andronicus" eben solche Bearbeitungen sind. Ebensowenig darf es uns in Erstaunen setzen oder verwundern, wenn der jugendliche Shakespeare im „Titus Andronicus" sich an den Stil Kyds, in „Verlorne Liebesmüh'" an den Lyly's anschloß, und wenn die glänzende Fähigkeit, den epischen und novellistischen Stoff, den er benutzte, in einen echt dramatischen umzuschmelzen, in seinen frühesten Werken nicht im gleichen Maß entwickelt war. Zu diesen frühesten Werken gehören nächst der Trilogie „Heinrich VI.", deren wir bei den Historien zu gedenken haben, vor allen die Tragödie „Titus Andronicus" (erster Druck, London 1600), eine Erfindung so voll der grellsten Unwahrscheinlichkeiten wie der rohesten Greuel, die Geschichte einer entsetzlichen Rache für den

---

tischen Werken" (Berlin 1797—1810, 9 Bde. mit 17 Dramen), welche, durch Ludwig Tieck unter Mitwirkung jüngerer Freunde (ebendas. 1825—33, 9 Bde.) „ergänzt und erläutert", die größte Verbreitung erlangte und neuerlich von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Ulrici und anderen (ebendas. 1867—71) neu bearbeitet ward. Andere neuere Uebertragungen erschienen unter der Redaktion von Fr. Dingelstedt (Hildburghausen 1867—68, 9 Bde.) und Friedrich Bodenstedt (Leipzig 1866 ff.).

ersten heiligen Opfermord, mit welchem die Tragödie anhebt. So verletzend ein großer Theil der Dichtung wirkt, so gibt sich in einzelnen Scenen doch ein höherer Geist kund als der, in dem die voraufgegangenen und gleichzeitigen Schauerdramatiker dergleichen Stoffe bearbeiteten. Die Gestalt des Mohren Aaron kann geradezu als Embryo zu jenen Shakespeare'schen dämonischen Bösewichtern betrachtet werden, in denen sich Geisteskraft, wilde Weltverachtung und das volle Bewußtsein der eigenen Niedertracht wundersam paaren. Auch in der Sprache weisen zahlreiche Stellen auf Shakespeare's spätere zwingende Sprachgewalt bereits hin. — Das ungefähr gleichzeitige und vielleicht wie der „Titus Andronicus“ auf der Umgestaltung eines ältern Schauspiels beruhende Drama „Perikles, Prinz von Tyros“ (erster Druck, London 1609) war zwar bei Lebzeiten Shakespeare's mit dessen Namen im Druck erschienen, aber von Heminge und Condell in die Gesammtausgabe der Werke nicht aufgenommen worden. Wenn die Unvollkommenheit ein Beweis der Unechtheit wäre, so würde die Autorschaft Shakespeare's allerdings fraglich sein. Das Schauspiel bleibt nicht nur in seinem poetischen Gehalt, seiner Charakteristik unter dem Maße Shakespeare'scher Kunst, sondern es deutet in seiner Anlage, in dem Vorwiegen des epischen Elements, in dem naiven Nothbehelf, die Lücken der Handlung durch das Auftreten des altenglischen Dichters John Gower zu ergänzen, dem die Fabel entlehnt ist, und der den Prolog, Epilog und die Zwischenreden vor den einzelnen Akten spricht, in seiner Versbehandlung auf eine viel frühere Weise des englischen Schauspiels zurück, der sich Shakespeare allenfalls nur in seinen ersten Londoner Jahren angeschlossen haben kann. Und doch zeugen auch hier einzelne Züge der Charakteristik (namentlich der Marina), einzelne höchst poetische Momente von Shakespeare's Genius.

Der Gruppe der ältesten Lustspiele des Dichters gehören sowohl nach dem schon erwähnten Verzeichnis des Francis Meres von 1598 als nach inneren Gründen zunächst „Die beiden Veroneser“ („The two gentlemen of Verona“, erster Druck in der Folio-Ausgabe) an, eine Komödie, in welcher der Dichter zwar im Detail schon manchen Reiz seiner feinern Beseelung und die frische Wirkung volksthümlicher Komik entwickelt, aber weder die volle Beherrschung der dramatischen Motivirung, noch die Kunst der Steigerung zeigt, die ihm rasch zu eigen wurde.



Eine verwandte Schöpfung ist das Lustspiel „Die Komödie der Irrungen“ („The comedy of errors“, erster Druck in der Folio-Ausgabe), in unzweifelhafter Anlehnung an die „Menächmen“ des Plautus (gleichviel ob Shakespeare dieselben aus der Stratforder Schule, aus einer Uebertragung oder einem ältern, nach ihnen gearbeiteten Stücke kannte) entstanden, aber durch die Verdoppelung des Zwillingspaars und der daraus hervorgehenden Mißverständnisse kühner, phantasievoller und bewegter, freilich auch viel unwahrscheinlicher als das viel nachgeahmte lateinische Drama. In der „Komödie der Irrungen“ spielen die populären Späße ebenso wie die Reimkünste, mit welchen die Dramatiker bis zur Gewinnung eines festen Stils zu paradiren liebten, noch eine gewisse Rolle. — In „Verlorne Liebesmüh'“ („Loves labours lost“; erster Druck, London 1598; bei Tieck „Liebesleid und Lust“ benannt) wendet sich die Handlung vom burlesken Spiel zu einem fast befremdenden Ernste; die Bestrafung der eiteln Ruhmsucht, welche am Schluß eintritt, kontrastirt wundersam mit den witzig-phantastischen Scenen der ersten Akte. Eine gewisse satirische Wendung sowohl gegen die jungen Edelleute, die kein natürliches Wort sprechen, sich in gehaschtem Witz und geschraubter Galanterie ergehen, als gegen die gelehrte Pedanterie ist freilich unverkennbar, aber auch das Behagen des Dichters an dem glücklich getroffenen Stil John Lyly's und der breit entfalteten mythologischen Belesenheit ersichtlich. Am bewegtesten, dramatisch fortreißendsten von allen diesen Jugendstücken erscheint „Die Zähmung der Widerspenstigen“ („The taming of the shrew“, erster Druck in der Folio-Ausgabe), in welchem der Dichter sich, wie mehrfach, an ein älteres Stück anlehnte, dasselbe aber so wesentlich vervollkommnete, daß es als eine völlig eigene Schöpfung gelten durfte. Die alte Komödie führte neben der Dramatisirung der viel verbreiteten Erzählung von der Bändigung eines zornwüthigen und keifenden Weibes das Possenspiel vom getäuschten Kesselflicker, den man ins Schloß eines Lords nimmt und als großem Herrn eine Komödie vorführt, vollständig durch, während Shakespeare bekanntlich nur die Einleitung beibehielt. In „Der Widerspenstigen Zähmung“ haben wir zum erstenmal den ganzen fortreißenden Zug der Shakespeare'schen Dichtung, die beständig wachsende Lebendigkeit einer Handlung, die mit all ihren Einzelheiten auf die eine letzte Wirkung hindrängt und das

Interesse des Zuschauers und Hörers aufs stärkste spannt. Mit dieser Wirkung der Handlung steht die Charakteristik nicht auf gleicher Höhe, selbst Petruchio und Katharina sind nur im Sinn der possenhaften Wirkung schärfer individualisirt. Auch das Lustspiel „Ende gut, alles gut" („Alls well that ends well", erster Druck in der Folio-Ausgabe) gehört seiner Entstehung nach, wenn es auch später überarbeitet sein mag, der Jugendzeit Shakespeare's an. Meres nennt ein Shakespeare'sches Lustspiel „Belohnte Liebesmühe" („Loves labours won"), welches man mit „Ende gut, alles gut" als identisch zu betrachten hat. Der schwierige, mannigfach bedenkliche Stoff, der einer bei Boccaccio als Geschichte der Giletta von Narbonne erzählten Novelle entstammt, ist von Shakespeare in einer Weise behandelt, daß die Gestalt der Helena im Wagemuth ihrer Liebe wie in ihrer rührenden Ergebung in Bertrams Härte sich aus dem Verlauf der komplicirten Handlung leuchtend hervorhebt, während die übrigen Charaktere, namentlich der des Bertram, minder entwickelt erscheinen. Die Sprache des Lustspiels ist von einer Ungleichheit, welche entschieden auf mehrfache Bearbeitungen hindeutet.

Mit sämmtlichen bis hierher genannten Dramen würde Shakespeare seine poetischen Zeitgenossen noch nicht überragt haben, obschon in allen einzelne Momente sind, die keiner von ihnen zu schaffen vermocht hätte. Unendlich höher erhob sich der Dichter, indem er, einem Zug und Verlangen des Theaterpublikums seiner Zeit nachgebend, in die Reihe der patriotischen Dramatiker trat, welche auf der Bühne die Geschichte Englands einem hör- und schaubegierigen Publikum vorführten, das sich im Gefühl eigener Kraft, eigener schwer errungener Sicherheit und eigenen Ruhms an Kraft und Ruhm der britischen Vergangenheit weiden mochte. Wenn wir nicht mit einer Reihe englischer Kritiker annehmen wollen, daß Shakespeare überhaupt nichts mit den drei „König Heinrich VI." (erster Druck in der Folio-Ausgabe, vgl. S. 407) betitelten Dramen zu schaffen oder sie höchstens überarbeitet habe, so hat auch hier Shakespeare in jener Zeit seines Lebens, über deren Einzelheiten wir am schlechtesten unterrichtet sind, das heißt gegen den Ausgang der achtziger Jahre, seine ersten Schritte gethan. Es ist unendlich wahrscheinlicher, daß Shakespeare in der That zu dieser Zeit nicht im Besitz seiner höchsten Kunst gewesen und von seinen historischen Quellen (den englischen Chroniken von Holinshed



und Hall) auch in Bezug auf die Charakteristik und Motivirung stärker abhängig gewesen ist als in den späteren Historien, als daß die Herausgeber seiner Werke ihm Dichtungen zugeschoben hätten, denen er überhaupt fremd geblieben wäre. Das freilich muß als unzweifelhaft betrachtet werden, daß die drei Theile von „König Heinrich VI.", wenn man die Shakespeare'schen Historien als einen Cyklus betrachtet und dem Dichter wohl gar die Tendenz zuschiebt, sie als eine folgerichtige Einheit von vornherein beabsichtigt zu haben, in keiner Weise auf der Höhe der Wirkung „König Heinrichs IV." oder „Richards III." stehen. Im ersten Theil von „Heinrich VI." überwiegt ein patriotisches, beinahe möchte man sagen renommir-patriotisches Interesse das poetische durchaus; die Darstellung der Kämpfe in Frankreich, die gehässige Charakteristik der Jungfrau von Orléans und die lyrisch-rhetorischen Momente sind als ebenso viele Beweise aufgeboten worden, daß die Trilogie nicht von Shakespeare herrühren könne. Umgekehrt würden, wenn Einzelheiten hier entscheiden könnten, so gewaltige Scenen wie die beim Tod Winchesters im zweiten Theil und die Darstellung des John Cade'schen Aufstands die Urheberschaft Shakespeare's absolut beweisen. Nimmt man freilich an, daß jene beiden Stücke: „Der erste Theil des Zwistes zwischen den beiden berühmten Häusern York und Lancaster mit dem Tode des Herzogs Humfrey" (London 1594) und „Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York, und dem Tode des guten Königs Heinrich VI." (ebendas. 1595), welche wir nicht als Unterlagen, sondern als verballhornte widerrechtliche Ausgaben der vorhandenen Shakespeare'schen Dramen ansehen möchten, überhaupt von einem andern Autor herrühren, so könnte von „Bearbeitungen" kaum noch die Rede sein, denn Shakespeare würde dann ungefähr die Hälfte der fremden Stücke in seine Bearbeitung, die in der Folio-Ausgabe veröffentlicht wurde, herübergenommen haben. Sowie man zugibt, daß die Stücke von „Heinrich VI." Jugendbichtungen des Dichters sind, daß die Unvollkommenheiten und Mängel derselben keiner andern Erläuterung bedürfen, lösen sich viele Schwierigkeiten von selbst.

Die Reihe auch der historischen Dramen, welche die wachsende Meisterschaft Shakespeare's zeigen, ja die bereits erreichte zum

Theil ins hellste Licht setzen, gehört ihrer Entstehungszeit nach dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an, und soweit unsere Berichte reichen, erfreuten sich sämmtliche Historien eines außerordentlichen, lang und tief nachwirkenden Erfolgs. Sicher sind sie nicht in einer Reihenfolge gedichtet worden, aus der eine organische Einheit erwachsen wäre. Wohl behandeln sie, die beiden Dramen „König Johann" und „Heinrich VIII." abgerechnet, die als Vorläufer und Nachfolger des „Cyklus" gelten müssen, und „Heinrich VI." in allen drei Theilen eingerechnet, einen bedeutsamen und innerlich zusammenhängenden Zeitraum der englischen Geschichte, der vom Sturz König Richards II. über die Kriege der rothen und weißen Rose, die Parteikämpfe und Thronusurpationen hinweg bis zum Ausgang Richards III., bis zur Schlacht bei Bosworth und der Thronbesteigung des Hauses Tudor reicht. Der innere Zusammenhang ist sowohl durch den Verlauf der historischen Begebenheiten selbst, die Entlehnung des Stoffs aus Holinsheds Chronik, welcher Shakespeare nicht nur in den dramatisirten Thatsachen, sondern theilweise selbst in den Reflexionen folgte, als durch eine Art Grundstimmung herbeigeführt, die den Dichter bei der poetischen Gestaltung wichtiger Momente der Geschichte seines Vaterlands beherrscht haben mag, welche aber keinem bewußten Plan entsprang und die verschiedenste Gestaltungsweise für die einzelnen Stoffe zuließ. Denn zuletzt ist das entscheidendste Argument gegen die ausschließlich oder auch nur vorzugsweise beabsichtigte reine Geschichtsdarstellung (mit welcher nach der Anschauung einzelner Kommentatoren Shakespeare seinem Volk den Mangel eines heroischen Nationalepos ersetzen wollte) die Grundverschiedenheit der eigenen Erfindung, welche der Dichter je nach den rein poetischen Motiven, die ihm aus den verschiedenen Stoffen entgegenleuchteten, den Holinshed'schen Erzählungen hinzufügte. Hat Shakespeare, wie möglich, in späteren Ueberarbeitungen die verbindenden Momente der verschiedenen Dramen stärker herausgehoben, so sind die Historien dadurch doch keineswegs ihres eigenthümlich poetischen Charakters beraubt.

Nach seiner durch den historischen Stoff gegebenen Stellung betrachtet, geht das Drama „König Johann" („The life and death of King John", erster Druck in der Folio-Ausgabe) allen anderen voran. Ein älteres, den gleichen Stoff behandelndes Drama war schon 1591 erschienen, Shakespeare's gegenwärtig



vorliegendes Werk war aber Ausgang des 16. Jahrhunderts vollendet, und das Verhältnis desselben zum ältern „König Johann", der möglicherweise von unserem Dichter selbst herrührt, gehört zu den zahllosen Fragen und Kontroversen der Shakespeare-Forschung im engern Sinn. Das abgeschlossene Werk ist eine Tragödie, in der mannigfache Ungunst des Stoffs durch die Kraft der Charakteristik, namentlich des Kardinallegaten Pandulpho, des Philipp Faulconbridge und der rührenden, tief poetischen Gestalt des jungen Arthur von Bretagne, fast aufgewogen erscheint. Die berühmte Scene zwischen Prinz Arthur und Hubert de Burgh, in welcher der junge Prinz geblendet werden soll, ist im höchsten Maß bezeichnend für die Verinnerlichung und Vergeistigung, die gerade Shakespeare den hergebrachten Schreckens- und Erschütterungsscenen des englischen Theaters angedeihen ließ.

Den Reigen der zusammenhängenden Historien eröffnet (immer nur den historischen Jahreszahlen nach, denn in Wahrheit dichtete Shakespeare das letzte Drama des Cyklus, „Richard III.", früher als das erste, „Richard II.") die Tragödie „König Richard II." („The life and death of King Richard II."; erster Druck, London 1597), die sich enger an den historischen Verlauf der Begebenheiten anschließt und weniger eigene Erfindung des Dichters enthält als die übrigen Dramen aus der englischen Geschichte. Sie erscheint dafür durch die wunderbare Koncentration, den rapiden Verlauf der Haupthandlung (den Zusammenbruch der Mißregierung Richards II., den Sturz desselben durch die von Bolingbroke geführte und geschürte Empörung und seinen furchtbaren Tod darstellend) und den tiefen Blick des Dichters für die im Staats- und Volksleben waltenden unverbrüchlichen Gesetze ausgezeichnet. Die gewaltigen Gegensätze im wankelmüthigen, haltlosen und zugleich übermüthigen und verzagten König und im kaltblütigen, entschlossenen und tapfern Usurpator, der ihm gegenübersteht, erschöpfen beinahe die Theilnahme an den anderen Charakteren, in denen der Dichter gleichwohl eine interessante Gruppe jener Naturen gegeben hat, die den Sturz Richards und die Usurpation Bolingbroke's herbeiführen helfen. — Gegenüber dem echt dramatischen Aufbau der Handlung hier erscheint die Handlung der beiden Dramen „König Heinrich IV.", erster und zweiter Theil („King Henry IV."; 1. Theil, erster Druck, London 1598; 2. Theil, erster

Druck, ebendas. 1600), von beinahe epischer Breite. Die Eigenart des Stoffs schloß eine dramatische Komposition in der Weise der beiden Richarde völlig aus. Aber indem der Dichter an Holinsheds Chronik festhielt, im ersten Theil die wichtigsten Ereignisse der Jahre 1402 und 1403, im zweiten von 1404—13 bis zum Tod Heinrichs IV. in Scene setzte, fand er einen einheitlichen Gesichtspunkt für die Behandlung des ungünstigen Stoffs und stellte in den Gruppen seiner Hauptcharaktere das Verhältnis der Ehre zur menschlichen Natur, den ungeheuren Gegensatz äußerer und innerer Ehre in vollendeter Weise dar. Um dies zu können, bedurfte es eines ungewöhnlichen Aufwands eigener genialer Erfindung, die in der Gestalt des dicken Trunkenbolds und lustigen Beutelschneiders Sir John Falstaff und seiner Gesellen gipfelt. Die Gegenüberstellung der Charaktergruppen, auf der einen Seite des alten Königs und seines zweiten Sohns, Johann, welche Ehre nur heucheln, auf der andern des Prinzen Heinrich, der äußerlich seine Ehre scheinbar wegwirft, um sie innerlich desto fester zu halten und zu läutern, des heißblütigen Percy Heißsporn und des materialistischen Falstaff, verdeutlichen zwanglos die tiefsinnige Idee des Dichters, und während wir scheinbar nur eine bunt wechselnde Dramatisirung der an sich nicht uninteressanten Zerwürfnisse im neuen Königshaus und Heinrichs IV. mit der rebellischen Aristokratie im Norden erhalten, stellt der Dichter ein mächtiges, tief eingreifendes Lebensverhältnis unter eigenthümlicher Beleuchtung dar. Unvermeidlich nahm freilich die Meisterschöpfung seines Humors, Sir John Fallstaff, das stärkste Interesse schon der Zeitgenossen in Anspruch und minderte die Theilnahme an der Entwickelung des Prinzen zu fester, bewußter Männlichkeit und an seiner Abkehr von der bunten, ebenso zweifelhaften als lustigen Gesellschaft, mit der er im ersten Theil des Drama's eng verbunden erscheint. Das Drama „König Heinrich V." („King Henry V."; erster Druck, London 1600) schließt sich dem zweiten Theil von „Heinrich IV." insoweit an, als dasselbe den Einfall Heinrichs in Frankreich, die Eroberung von Harfleur, die Schlacht bei Azincourt und die Vermählung des Königs mit der französischen Prinzessin Katharina zum historischen Stoff nimmt. Die Behandlungsweise ist derjenigen in „Heinrich IV." geradezu entgegengesetzt und hängt kaum durch den lockern Faden der Pistolscenen mit demselben zusammen. „Heinrich V." ist ein rhetorisch-



patriotisches Drama, in welchem die tendenziöse Betonung der englischen Tapferkeit, Tüchtigkeit und Unwiderstehlichkeit gegenüber den Franzosen mit allem Aufwand rednerischer Kraft, glutvoller Ueberzeugung die Mängel des dramatischen Aufbaues zu decken hat. Shakespeare nahm hier sogar die Prologe eines idealen Chorus vor jedem einzelnen Akt (eins der beliebtesten Auskunftsmittel der rhetorischen Dramatik) zu Hülfe, um in die „Hahnengrube" seines Theaters die Ebenen Frankreichs zu stopfen und den Gegenstand eines großen Nationalepos in eine möglichst dramatische Form zu bringen. Die Charakteristik Heinrichs V. in diesem Drama ist nicht völlig ohne Abweichungen von der des Prinzen in „König Heinrich IV." und zeigt den König ruhmrediger und härter, als er seiner ursprünglichen Anlage nach sein sollte. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß die ausschließlich patriotische Auffassung, mit der er den Stoff hier behandelte, eine rückwirkende Kraft auf seine Charakteristik äußerte. Dem Drama von Heinrich V. würden nun, die Historien als Cyklus, als eine Einheit betrachtet, die drei Theile von „König Heinrich VI." anzureihen sein, deren bereits früher gedacht worden ist. Unzweifelhaft aber ist das letzte Werk des Cyklus, die Tragödie „König Richard III." („The tragedy of King Richard III."; erster Druck, London 1597), im unmittelbaren Anschluß und als Abschluß der Dramen „Heinrichs VI.", soweit dieselben immer von Shakespeare herrühren mögen, entstanden. Sie behandelt die letzten furchtbaren Konsequenzen eines Jahrhunderts voll wilder inneren Kriege, voll Glückswechsel, schwindelnder Erhebungen und jäher Vernichtungen, voll Blut, Mord und ungeheurer Frevel, die alles Maß des Sittlichen und Menschlichen verrückt haben. Das ganze Geschlecht der Höflinge, Staatsmänner und Glücksjäger sammt den zu ihnen gehörigen Frauen, das in diesen letzten Zeiten des 15. Jahrhunderts groß geworden ist und mit dämonischem Antrieb fortgesetzt am eigenen Untergang arbeitet, ist werth und reif, von einem König Richard beherrscht zu werden, dem einzigen unter der ganzen Brut, der mindestens sich selbst kennt und seine verbrecherische Natur durch die Kraft, die Kühnheit und den wilden Trotz seines Wesens adelt. In der Gestalt des blutigen Gloster, des Kronenräubers Richard, der Tod athmet und Tod bei jedem seiner Schritte herbeiführt, haben wir den frühesten einer bestimmten Reihe von Shakespeare'schen

Charakteren vor uns, die, mannigfach abgestuft, individuell verschieden unter sich, doch in dem einen Punkt zusammentreffen, daß sie das Böse nicht nur unablässig thun, sondern bewußt wollen und gleichsam, auf sich allein gestellt, der ganzen Welt voll Verachtung und Herausforderung gegenübertreten. Ihnen ist die Kehrseite aller menschlichen Dinge, die Schwäche und Nichtswürdigkeit der menschlichen Natur und ihrer meisten Antriebe, frühzeitig aufgegangen, und mit frevelnder Selbstüberhebung nehmen sie sich das Recht, in dieser Welt nach Willkür zu schalten. „König Richard III." hat vollständig die Wirkung eines gewaltigen Gewitters, in dem morsche und gesunde Bäume blitzgetroffen niederstürzen, das aber eine verpestete Atmosphäre reinigt. Mit Meisterschaft macht der Dichter klar, daß Richard das Unheil des langen, wüsten Adelsstreits auf seinen Gipfel führt, und während neben dem königlichen Teufel und seinen Opfern die alte Margarethe von Frankreich steht und zur Vernichtung des feindlichen Hauses und aller Frevler jauchzt, mit deren Hülfe der gewaltige Usurpator auf den Thron gestiegen ist, regt sich im gesammten Volk das überwältigende Gefühl, daß es so nicht weiter gehen könne. Es bedarf keines gewaltigen Helden mehr, sondern nur des muthig-verständigen Richmond und seines Schwerts, um in offener Erhebung die Herrschaft Richards niederzuwerfen und das befreite England beim Fall des königlichen Ungeheuers aufathmen zu lassen. Die ganze Tragödie aber in ihrer Macht und Kühnheit, in ihrem reißenden Verlauf, in der äußersten Steigerung jener Koncentration, nach welcher der dramatische Dichter die Ereignisse und Wandlungen von Wochen und Monden in den Verlauf einer einzelnen Scene zusammendrängt, in der dunkeln Stimmungsgewalt und der Fülle charakteristischer Einzelzüge war die erste Probe von Shakespeare's erreichter Meisterschaft; sie gehört zugleich zu den Historien und den großen Charaktertragödien Shakespeare's, in denen aus seiner reichen Weltdarstellung besonders mächtige, weithin sichtbare Einzelgestalten hoch aufragen und der Schauspielkunst für Jahrhunderte ihre größten Aufgaben setzen.

Das letzte historische Drama Shakespeare's aus der englischen Geschichte: „König Heinrich VIII." („King Henry VIII.", erster Druck in der Folio-Ausgabe), scheint der Dichter in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts geschrieben und später nochmals überarbeitet zu haben. Vom Cyklus durch

ein volles inzwischen verlaufenes Menschenalter, die ganze Regierung Heinrichs VII. und das erste Jahrzehnt Heinrichs VIII., getrennt, drängt das Drama, welches nach keiner Richtung hin zu Shakespeare's großen und vollendeten Kunstwerken gezählt werden kann, eine ziemliche Fülle historischer Begebenheiten: die Beherrschung König Heinrichs durch seinen Günstling, Kardinal Wolsey, den Sturz des Kardinals, die Trennung Heinrichs von Katharina von Aragonien, die Losreißung von Rom und die Geburt der nachmaligen Königin Elisabeth, mit deren Tauffest das Gedicht abschließt, zusammen. Die Gesammtbehandlung des Stoffs hinterläßt den Eindruck, als ob der Dichter unter dem Druck seiner genauen Kenntnis der Antriebe und Motive aller vorgeführten Helden und Heldinnen und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, sie so abfällig darzustellen, wie es diese Kenntnis eigentlich erforderte, gestanden habe. Die Charakteristik zeigt ein gewisses Schwanken und Rückhalten, nur selten jene freie Kühnheit, welche im allgemeinen Shakespeare's Menschendarstellung erfüllt. Alles poetische Licht, das in dieser letzten Historie vorhanden ist, erscheint auf die vortreffliche Gestalt der Königin Katharina koncentrirt, und gerade diese Gestalt ist mannigfach zum Beweis für die Behauptung genommen worden, daß Shakespeare in seinem Herzen ein treuer Anhänger der alten Kirche, Kryptokatholik, gewesen sei. Freilich muß man, um zu dieser Folgerung zu gelangen, die dicht daneben stehende Charakteristik des üppigen, ehrgeizigen, ruchlosen Priesters und Königsgünstlings Wolsey vollständig übersehen. Im ganzen zählt „Heinrich VIII." zu jenen wenigen Werken Shakespeare's, welche ein tieferes Interesse nicht erregen, und die Hemmnisse, mit welchen die Dramatisirung der reinen Geschichte zu kämpfen hat, erscheinen in der letzten Historie nicht mit der vollen Genialität und jugendlichen Schwungkraft besiegt, die in „Richard II.", „Heinrich IV." und „Richard III." die höchste Bewunderung immer und immer wieder in Anspruch nehmen.

Zweiundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Tragödien und Tragikomödien.

Schon bevor Shakespeare die Reihe seiner Historien abschloß, hatte er seine Meisterschaft auf dem Gebiet der psychologischen, der reinen Tragödie in entscheidender Weise durch jenes Jugendwerk bewährt, dessen Wirkungen über drei Jahrhunderte hin erprobt sind, und von welchem Lessing zu einer Zeit, in der man eben erst wieder begann, an Shakespeare's Dichtung Antheil zu nehmen, in der „Hamburgischen Dramaturgie" ausrief: „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist ‚Romeo und Julie' von Shakespeare". Die zauberhafte und nie versagende Wirkung dieser Shakespeare'schen Jugenddichtung beruht aber nicht allein darauf, daß in ihr die mächtigste und allgemeinste aller Leidenschaften in wunderbarer Treue und sonniger Verklärung dargestellt ist, sondern auf dem überquellenden Lebensgefühl, welches das ganze Werk durchhaucht. Der Dichter ist in „Romeo und Julie" nicht allein von aller Schönheit der Erde erfüllt, sondern dieser Schönheit auch noch jugendlich froh; es liegt gleichsam ein Morgenglanz über der Darstellung des tragischen Schicksals der Liebenden von Verona und jene volle Frische, die auch der größte Dichter nur in einzelnen Werken an den Tag legt.

„Romeo und Julie" („Romeo and Juliet"; erster Druck, London 1597; vollständigere und korrektere Quartausgabe, ebendas. 1599) gehörte seiner Entstehungszeit nach, wie die meisten Shakespeare-Kritiker annehmen, den ersten neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts an. Die „Quelle" des Dichters war nur indirekt die italienische Novelle des Luigi da Porta, direkt aber das nach dieser Novelle bearbeitete englische Gedicht von Arthur Brooke (1562), welches zu den zahlreichen erzählenden Dichtungen gehörte, mit denen man neben den Formen auch die Stoffe

der italienischen Literatur nach England übertrug. Daneben scheint es, als ob Shakespeare auch die den gleichen Stoff behandelnde Novelle des Bandello gekannt habe. Auf alle Fälle bewährte er auch in der Benutzung dieser Quellen die ganze Kraft und untrügliche Sicherheit seines dramatischen Genies, indem er den vorgefundenen Stoff mannigfach weiter bildete, gewaltig koncentrirte und den tiefern Lebensgehalt, der in der italienischen Erzählung verborgen lag, gleichsam erst hervortrieb. In „Romeo und Julie" schuf Shakespeare wohl das erste jener Dramen, in denen er eine bedeutsame Handlung, welche für sich allein die vollste Spannung und Theilnahme erweckt, gleichzeitig noch dazu benutzt, um eine ganze Seite des Menschenlebens in all ihrer Mannigfaltigkeit darzustellen. Liebe und Haß, Neigung und Abneigung, wie sie unmittelbar und ohne Reflexion den Tiefen der Brust entsteigen, erscheinen in den Situationen und Charakteren der Romeo-Tragödie verkörpert, und die fortreißende Entwickelung der Handlung, welche das Interesse am Schicksal der Liebenden keinen Augenblick erlahmen oder abspringen läßt, dient doch zugleich zur Widerspiegelung einer Ueberfülle rasch lodernder Empfindung, schicksalsschwerer Sympathien und Antipathien. Alle Gestalten der Liebestragödie stehen unter dem geheimnisvollen Einfluß dieser Sympathien und überlassen sich rückhaltlos dem Zug ihres Herzens und ihres Bluts. Aber diese ganze reiche Charakteristik verwerthet der Dichter doch durchaus zur Förderung seiner Hauptabsicht, und so koncentriren sich Spannung und Theilnahme stets wieder auf die beiden Hauptgestalten, die in dem jugendlichen Feuer, der Reinheit ihrer echten Leidenschaft, in dem schuldvollen und doch so süßen Ungestüm ihres Handelns und der treuen Hingebung an einander eine der vollendetsten Bethätigungen dafür sind, daß die tragische Schicksalswendung und der tragische Untergang Seiten der Menschennatur zur Erscheinung bringen, von denen ein Alltagsschicksal nichts weiß. Die glühend innige Lyrik, der Farbenschmelz und Duft von „Romeo und Julie" erhöhen die Wirkung der Handlung und Charakteristik; an die frühe Entstehungszeit des Meisterwerks gemahnen lediglich einzelne formelle Eigenthümlichkeiten, die Neigung zu spielenden Reimen, zu Antithesen und schwülstigen Bildern.

Der Zeit nach steht „Romeo und Julie" am nächsten ein der Liebestragödie in keiner Weise verwandtes, aber gleich dieser

zu seltener Popularität gediehenes Werk des Dichters, die Tragödie „Hamlet, Prinz von Dänemark“ („Hamlet, prince of Denmark“; erste Drucke, London 1603 und 1604; aller Wahrscheinlichkeit nach der erstgenannte Druck eine unrechtmäßige Herausgabe einer ältern Redaktion des Stücks, der zweite die Wiedergabe einer spätern und endgültigen Bearbeitung), eine Dichtung, welche nach Anschauung der einen dem Ende der neunziger Jahre angehörte, ja in ältester Fassung schon in den ersten neunziger Jahren vorhanden gewesen sein würde, während andere sie kurz vor der Herausgabe, zu Anfang des 17. Jahrhunderts, geschaffen werden lassen. Den Stoff entlehnte Shakespeare der Chronik des Saxo Grammaticus nicht direkt, sondern entweder einem ältern Drama oder wahrscheinlicher den „Tragischen Geschichten“ des Franzosen Belleforest, welche seit 1596 in englischer Uebersetzung existirten und vermuthlich schon vorher in französischer Sprache auch in England verbreitet und viel gelesen waren. Mit seiner ganzen Genialität gab Shakespeare dem seltsamen und mannigfach zerfahrenen Stoff der Erzählung das dramatische Gepräge. Die Voraussetzung der Handlung, der Mord des Vaters Hamlets und die frevelhafte Heirath der Königin Gertrud mit Claudius, war einer Generation, welcher die rasche Vermählung der Maria Stuart mit Bothwell nach dem Morde Darnley's, die Heirath Leicesters mit der Gräfin Essex im frischen Gedächtnis standen, vollkommen lebendig. Die ganze Wendung aber, die Shakespeare der Erzählung gab, indem er auf Hamlets Seele die Blutrache für den ermordeten Vater legte und anderseits dem Charakter Hamlets eine Anlage und Durchbildung verlieh, welche die schlichte und rücksichtslose Durchführung dieser einen großen Aufgabe unmöglich macht, gab ihm eine Unabhängigkeit von dem Stoff, welche die Vermuthung, daß er im „Hamlet“ barbarische altnordische Zustände habe darstellen wollen, von vornherein ausschließt. Die nach seiner Weise gestaltete Handlung aber benutzte der Dichter, um in dieselbe einen geistigen Gehalt, eine Versenkung in das Räthsel des menschlichen Daseins und der Menschennatur zu legen, welche den „Hamlet“ als Shakespeare's tiefsinnigstes Werk erscheinen lassen und für sich allein hinreichen, jener Auffassung zu spotten, welche in ihm einen handwerksmäßigen Theaterdichter ohne tiefern Bezug zu Welt und Leben erblickt. Die Eigenthümlichkeit



des „Hamlet" ist bekanntlich der Anlaß zu tausenden von Erklärungen und Forschungen aller Art geworden, die sich unablässig folgen und von denen beinahe jede der Tragödie einen andern Kern- und Angelpunkt zu verleihen sucht. Gewiß ist auf diesem Weg für das Verständnis der großen Dichtung viel gewonnen worden, und der Nachweis, daß die grüblerische Weltbetrachtung des Helden zum guten Theil aus Shakespeare's eigener Beschäftigung mit Montaigne's Essais und Giordano Bruno's philosophischen Dialogen hervorgegangen sei, darf ebensowenig für unwichtig erachtet werden als die bedeutsamen Aufschlüsse, die über alle Einzelcharaktere des Drama's und ihren gegenseitigen Bezug gegeben worden sind. Ohne alle Frage enthält die Hamlet-Tragödie stark subjektive Momente, welche bei unserer Unkenntnis des äußern Lebens und der innern Entwickelungskämpfe Shakespeare's zu immer neuen Hypothesen herausfordern. Der Totaleindruck des gewaltigen Werks ist unter all den wechselnden Erläuterungen, den Aufspürungen hineingeheimnister Bezüge und den schwankenden Auffassungen der Darstellung ein beinahe gleicher geblieben; der Reiz der Verbindung einer phantasievollen, dramatisch spannenden, den Zuschauer mit Furcht und Mitleid erfüllenden Aktion mit einer tiefgehenden Reflexion hat sich niemals gemindert. „Hamlet" stellt sich, nach Schlegels trefflichem Wort, bei versteckten Absichten und einer in unerforschte Tiefe hinabgebauten Grundlage auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig dar und übt auch bei eingehender Kenntnisnahme zum Zeugnis für das dramatische Genie des Dichters eine gleich fesselnde Wirkung. Der Einfluß der in das Bewußtsein des Menschen eintretenden Vorstellungen der Außenwelt wie des innern Lebens, die Abhängigkeit des menschlichen Willens von dem unberechenbaren Gang der äußeren Dinge, des „Zufalls" oder „Geschicks", die Schranke, welche damit der menschlichen Freiheit gesetzt ist, werden nicht nur durch die Gestalt des edlen Zauderers, Zweiflers und Grüblers Hamlet, sondern durch den ganzen Gang der Handlung und die Bezüge aller mithandelnden Gestalten zu einander veranschaulicht. Der Held, von Haus aus in den stärksten Widersprüchen der Anschauung und der Verhältnisse befangen, selbst in seiner Liebe keine Erquickung und Sicherheit findend, ist eine jener Schöpfungen Shakespeare's, in denen er die stärkste Sympathie für die individuelle Erscheinung unlöslich mit dem klarsten

Gefühl für ihre Schuld zu verbinden weiß. Die ganze reiche Gruppe der Hamlet umgebenden Gestalten, welche eine Welt voll glänzenden Scheins und zum größten Theil unerfreulicher Wirklichkeit repräsentiren, ist durch die Eigenart des Dänenprinzen in denkwürdigster Weise gezwungen, ihr wahres und ihr angenommenes Gesicht abwechselnd zu zeigen: überall und nicht zuletzt in der Hereinziehung der Schauspielkunst tritt uns die nimmer rastende Wechselwirkung von Wahrheit und Schein entgegen. In der schönen Mädchengestalt der Ophelia und ihrem rührenden Schicksal schuf der Dichter ein ergreifendes Gegenbild zu seiner Julia. Die Gestalten der Hamlet-Tragödie, nicht nur der melancholische Dänenprinz selbst und seine Geliebte, sondern auch der lächelnde Schurke König Claudius und seine süße Königin, der sentenzenreiche Gleißner Polonius, der aufbrausende Laërtes und der männlich-stolze und haltungsvolle Vertraute des Prinzen, Horatio (in dem Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach ein Manneside al nach seinem Herzen darstellte), sind so vollständig in unser Bewußtsein übergegangen wie die Charaktere von Personen, mit denen wir gelebt haben. Die Bedeutung, welche der „Hamlet" namentlich in Deutschland (wo er in schauerlicher Verballhornung der englischen Komödianten bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts bekannt geworden war) erlangt hat, charakterisirt Gervinus mit den Worten, er sei „ein Gedicht, das in unser neues deutsches Leben mit einer Innerlichkeit der Wirkung eingegriffen und sich verwachsen hat, wie, wenn wir den einzigen ‚Faust' ausnehmen, kein anderes Gedicht selbst unserer eigenen Zeit und Nation sich rühmen könnte". (Gervinus, „Shakespeare", Th. 2, S. 69.)

Der letzten Redaktion des „Hamlet" mag in der Entstehungszeit die erste der Römertragödien: „Julius Cäsar" (erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), zunächst stehen, und so wenig sie sonst Verwandtschaft mit dem „Hamlet" hat, bewährt auch sie die reife Meisterschaft des Dichters, welche den biographischen Erzählungen des Plutarch über Cäsar, Brutus und Marcus Antonius (die in Norths Uebertragung Shakespeare's einzige Quelle bildeten) eine vollendete und fortreißende dramatische Komposition abgewann. Die Cäsar-Tragödie, die allerdings auch den Namen „Cäsar und Brutus" führen könnte, weil der letztere vom dritten Akt an in den Vordergrund gerückt erscheint, der ermordete Cäsar selbst aber nur noch durch die un-



besiegliche Erinnerung an ihn, die in der Erscheinung seines Geistes am Vorabend der Schlacht von Philippi gipfelt, im Verlauf der Handlung weiter wirkt, hat unter den „Römerdramen" Shakespeare's die größten theatralischen Erfolge gehabt. Natürlich lag es ganz außer Shakespeare's dichterischen Absichten, eine archäologisch treue Widerspiegelung der römischen Vergangenheit zu geben, und er läßt unbedenklich die Uhren schlagen und die Helden Wämser tragen. Aber durch das genaue Verständnis für das historisch-politische Moment in Cäsars Erhebung und Fall und dem ihm folgenden Bürgerkrieg, durch den mächtigen Zug republikanisch-aristokratischen Trotzes gegen den Gedanken einer Monarchie in der Charakteristik des Brutus, Cassius und aller anderen Häupter der Verschwörung wider Cäsar, durch die schlagende Darstellung der Zerklüftung und Entsittlichung im republikanischen Lager selbst athmet „Julius Cäsar" allerdings historischen Geist und ist ein historisches Drama in der vollen Bedeutung des Worts. Anderseits vergaß natürlich Shakespeare keinen Augenblick, daß die bloße, noch so gelungene Darstellung des politischen Kampfes keine dichterische Aufgabe ist; die Belebung, welche er dem Stoff gibt, die leidenschaftliche und warme Empfindung, welche durch alle Scenen des Trauerspiels hindurchgeht, die Sympathie, welche der Dichter für seine Gestalten erweckt, wirken mit dem prachtvollen Aufbau dieses Drama's zu nie versagenden Wirkungen zusammen. Die Höhepunkte desselben, die großen Scenen der Ermordung Cäsars und der ihr folgenden Leichenreden Brutus' nnd Mark Antons mit dem plötzlichen Umschlag des römischen Volks und dem Aufstand gegen die republikanischen Verschwörer, die Erscheinung des Geistes Cäsars am Schluß des vierten, die Schilderung der Schlacht von Philippi im fünften Akt, bringen uns deutlich zum Bewußtsein, wie kühn die Phantasie Shakespeare's über die scenischen Mittel der Bühne seiner Zeit hinausgriff, aber auch, welche Forderungen er an die willige Einbildungskraft und die naive Empfänglichkeit seiner Hörer und Zuschauer stellen durfte.

Auch die Tragödie „Othello" („Othello, the moor of Venice"; erster Druck, London 1622), welche man früher in die letzten Lebens- und Schaffensjahre des Dichters setzte, wird gegenwärtig als ein in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenes Werk betrachtet, wobei wir freilich nie vergessen

dürfen, auf wie unsicheren Grundlagen und Nachweisen diese Chronologie zumeist beruht. Den Stoff der Tragödie entnahm Shakespeare bekanntlich einer in den „Hekatommithi“ des Giovanni Giraldo Cinthio enthaltenen Novelle, und da eine englische Uebersetzung derselben aus jener Zeit nicht aufgefunden ist, müssen diejenigen, welche Shakespeare die Kenntnis des Italienischen absprechen, annehmen, daß er sich beim Entwurf des „Othello“ der französischen Uebertragung von Chappues bedient habe. Mit dem „Othello“ beginnt die Reihe jener Tragödien, in denen die gewaltige Darstellungskraft und tiefe Lebenskenntnis des Dichters sich an die dunkelsten Leidenschaften der menschlichen Natur wagt und dieselben mit so unwiderstehlicher Treue und erschütternder Wirkung darstellt, daß sich der echt tragischen Empfindung ein Element des Grauens beimischt. Die Verkörperung der Eifersucht im „Othello“, mit vollendeter Meisterschaft auf äußere und psychologische Voraussetzungen der eigenthümlichsten Art gestellt, welche den Helden und seine Geliebte unwiderstehlich ins Verderben reißen, ist ein dunkles und doch farbenreiches Nachtgemälde ersten Ranges. Der kriegerische Mohr in seiner hochherzigen, ritterlichen Arglosigkeit und seinem stolzen Selbstbewußtsein, mit den im harten Lebenskampf erworbenen Tugenden, hinter denen sich die ganze heißblütige Wildheit seines Ursprungs verbirgt, — die liebenswürdige Desdemona, deren Liebe für Othello ihren Ursprung in Bewunderung und weiblich süßem Mitleid nimmt, sie sind beide gleich unfähig, den teuflischen Künsten zu widerstehen, mit welchen der niedrig-neidische und rachsüchtige Jago sie umgarnt. Othello's Stellung ist von Haus aus eine solche, daß ihm erst Desdemona's Liebe ein Gefühl der Lebensfreudigkeit gegeben hat, ein Gefühl, welches durchaus nur in dem unbegrenzten Vertrauen zu dem reinen, selbstlosen Weib ruht und mit diesem Vertrauen so furchtbar zusammenbricht, daß der heldenhafte Mohr beim Morde der vermeintlich Treulosen zum Thier herabsinkt. Das Grauen, welches der Tod der schönen Desdemona erweckt, wird aber noch überboten durch die furchtbare Enthüllung seines Wahnsinns, welche Othello unmittelbar nach ihrer Hinopferung trifft und ihn gleichfalls in den Tod treibt. Die Gestalt Jago's gehört zu jenen, in welchen Shakespeare die äußerste bewußte Nichtswürdigkeit der menschlichen Natur darstellt, welche hier in der besondern Färbung gemeinster Alltags-



Klugheit und einer affenhaften Freude am Unheilstiften gepaart erscheint. Neben der vollendeten Charakteristik der drei Hauptgestalten nimmt im „Othello" die scenisch reiche, hochinteressante Entwickelung der Handlung unsere Theilnahme in Anspruch; von den ersten phantasievoll-prächtigen Nachtscenen in Venedig, in denen Brabantio wegen der Entführung seiner Tochter emporgelärmt wird und die Neuvermählten Othello und Desdemona vor Doge und Senat erscheinen, bis zu der schwülen Nacht, in welcher der betrogene und rasende Feldherr sein Weib ermordet, hat die Othello-Tragödie eine rasche Folge der eigenartigsten Situationen, und die herbe Strenge und Furchtbarkeit ihrer eigentlich dramatischen Entwickelung erscheint durch jeden theatralischen Reiz umkleidet. Gleichwohl vermag sie nicht volle Versöhnung zu wirken, im „Othello" haben wir zuerst jene eherne Konsequenz des Dichters, welche auch die furchtbarsten Möglichkeiten des menschlichen Daseins und Schicksals, soweit sie den Tiefen der eigenen Brust entsteigen, von der tragischen Darstellung nicht ausschließen will.

In beinahe noch stärkerem Grade, durch den düstern nordischen Hintergrund, auf dem sich das Drama abspielt, vom „Othello" mit seinen leuchtenden Farben unterschieden, tritt uns Shakespeare's äußerste tragische Konsequenz in der Tragödie „König Lear" („King Lear"; erster Druck, London 1608) entgegen, die etwa um 1606 entstand (ein älterer „König Lear" aus den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts wird nur von wenigen Beurtheilern auf Shakespeare's Rechnung gesetzt) und noch mächtigere, tiefere, erschütterndere Wirkungen hinterläßt als ein anderes Drama des Dichters. Den Stoff zu dieser in den größten Verhältnissen angelegten Schöpfung einer Doppeltragödie, die mit der höchsten Kunst zu einer einheitlichen verschmolzen ward, fand der Dichter in Holinsheds Chronik, jener reichen Fundgrube, in der eben nur sein Blick und sein Genie dergleichen Ausbeute zu finden vermochten. Das Verhältnis Shakespeare's zu seinen Quellen wird oft dadurch verrückt und falsch dargestellt, daß man die Momente und Züge der Handlung, welche der Dichter der Quelle entnahm, zu stark hervorhebt und darüber den Reichthum gestaltender Erfindung vergißt, welchen er bethätigte. Der Antheil, den die alte Erzählung vom König Leire und seinen drei Töchtern und die der „Arcadia" des Philip Sidney entnommene Fabel haben, aus der

Shakespeare die großartige Darstellung des Verhältnisses Glosters zu seinen beiden Söhnen schuf, erscheinen dürftig gegenüber dem Reichthum der Gruppirung, Verknüpfung und Motivirung der Shakespeare'schen Handlung und dem vollen Strom des Lebens, welcher durch die Handlung hindurchrauscht. „König Lear" ist allerdings auf die gewagtesten Voraussetzungen aufgebaut, und die Exposition wie manche der nachfolgenden Scenen stellen die stärksten Anmuthungen an alle diejenigen, welche dem Symbolischen in der Kunst das Lebensrecht absprechen und die Realität überall getrübt sehen, wo die Wahrscheinlichkeit nicht in die Augen springt. Gleichwohl übt der Dichter eine zwingende Macht, und auch wer die Reichstheilung zum Beginn der Tragödie und die Verstoßung der Cordelia, welche durch die unwürdige Heuchelei der Schwestern zum knappsten und kargsten Ausdruck ihrer kindlichen Liebe getrieben wird, mit Goethe absurd nennen möchte, der wird doch rasch von dem Gefühl ergriffen, daß es sich hier um die Darstellung einer durch lange Gewaltherrschaft entarteten und des natürlichen Maßes der Dinge entwöhnten Generation handle. Die gigantische Gestalt des greisen Königs, der die Ansätze zum Größenwahnsinn schon in dem Augenblick in sich trägt, wo er glaubt, die Bürde des königlichen Amtes von sich werfen und doch die Würde und schrankenlose Macht desselben behaupten zu können, gehört zu jenen Schöpfungen, die nur der große Dichter wagen darf, welcher, um eine Seite des Lebens tief und vollendet darzustellen, in den Voraussetzungen die Grenzen der gemeinen Wahrscheinlichkeit überschreitet. Die Entwickelung erscheint so folgerichtig, wie sie gewaltig ist, und der Untergang des ganzen frevelnden Geschlechts, in den auch die Lichtgestalt der Cordelia hineingerissen wird, ist die nothwendige Konsequenz der ersten Anlage. In der theatralischen Wirkung drängt der wilde, verzweifelte Wahnsinn Lears, der mit den Stürmen um die Wette rast, die anderen Theile der Handlung etwas in den Hintergrund; der Dichter selbst aber führt die Doppeltragödie mit gleicher mächtiger Kraft und beständig wachsender Steigerung weiter. Wie im Rasen der entfesselten Elemente die Blitze nach allen Seiten treffen, Gerechte und Ungerechte nicht unterscheidend, so rafft hier die tragische Vernichtung den schuldvollen König und die liebesstarke Cordelia, welche den harten Vater soeben aus dem tiefsten Elend erlöst und ihn dem Leben zurückgegeben hat, die Frevlerinnen



Regan und Goneril, den Bastard Edmund (unter den dämonischen Egoisten Shakespeare's, die mit kaltem Bewußtsein Frevel auf Frevel häufen, die durchgebildetste, aber auch die dunkelste Gestalt), den getäuschten Gloster hinweg, und kaum erwächst aus der vorangegangenen innern Erkenntnis der Versöhnung Lears und Cordelia's ein Eindruck, welcher die Schrecknisse dieses allgemeinen Untergangs mildert. In der Schlußwendung des „König Lear" offenbart sich die herbste Wahrheit des Lebens, daß die reinste Hingabe und das edelste Thun nicht immer vom Erfolg gekrönt werden: Cordelia erreicht nichts, als daß ihr Vater ihr Herz erkennt und der Gemordeten sehnend nachstirbt. — Herb und erschütternd wirkt der Ausgang wie das Ganze, der Dichter erhebt sich hier zur Höhe eines Weltrichters, vor dem der innerste Zusammenhang der Dinge klar liegt, und für den nur noch das innere und nicht mehr das äußere Schicksal in Frage kommt.

Von gleich gewaltiger Anlage, die dunkelsten Tiefen des Daseins vorführend, aber durch einen heroischen Grundzug über die Wirkung des „Lear" erhoben, stellt sich die Meistertragödie „Macbeth" (erster Druck in der Folio-Ausgabe) dar, deren Schöpfung gleichfalls der mittlern Periode Shakespeare's angehören mag, und die von je zu seinen vollendetsten und allgemein wirksamsten Kunstwerken gerechnet worden ist. „Macbeth" ist die Tragödie des schrankenlosen Ehrgeizes, der um jeden Preis zum Ziel, zum Genuß der Macht, kommen will und Verbrechen auf Verbrechen häuft, um zur Höhe zu gelangen und sich auf der Höhe zu behaupten. Den „Stoff" entlehnte der Dichter wiederum aus Holinshed, die Umbildung desselben und die innere Belebung gehören wiederum durchaus ihm an, und jeder Vergleich der fortreißenden, sich innerlich beständig steigernden Handlung mit ihrer ehernen Konsequenz und der chronikalischen Erzählung erweist nur den glänzenden Antheil einer mächtigen Erfindungskraft an der Ausgestaltung des Werks. Der Zauber, den unter Shakespeare's Meisterwerken gerade „Macbeth" ausübt, beruht zu einem guten Theil auf der Energie der Handlung, von welcher schon Schlegel mit Recht gerühmt hat, daß sie, obwohl über eine Reihe von Jahren hin spielend, doch ganz einheitlich erscheine; denn ein Moment erwächst so drängend aus dem andern, alle Zufälligkeiten sind so durchaus verbannt, das Interesse des Zuschauers und Hörers ist so unbedingt auf den Verlauf des Ganzen gespannt, daß „es ist, als ob die Hemmungen an

dem Uhrwerk der Zeit herausgenommen wären und nun die Räder unaufhaltsam abrollten". Zum andern Theil ist dieser Zauber auf den Stimmungsreichthum des Werks zurückzuführen, ein Lob, das freilich von allen Dichtungen Shakespeare's, hier aber in überschwänglichem Maß gilt. Jedes künstlerisch erlaubte Mittel ist aufgeboten und mit Meisterschaft verwandt, uns in die Grundstimmung der Tragödie hineinzuziehen, und vom ersten Auftreten der Hexen auf der Heide bei Fores, wo die Unheilsschwestern Macbeths blutigen Ehrgeiz mit lockenden Prophezeiungen wecken, bis zur letzten Waffnung Macbeths im Schloß von Dunsinan athmen wir die Luft, welche die markigen Gestalten dieser Dichtung umhaucht. Das Kolorit ist nordisch-düster, aber satt und reich, die Sprache vom kühnsten, bilderreichsten Schwung Shakespeare's und doch überall das Innere der Gestalten charakteristisch enthüllend. In den mächtigen Gestalten Macbeths und seiner Gemahlin gab Shakespeare neue Zeugnisse für die Größe und Tiefe seiner Menschendarstellung. Lady Macbeth, von dämonischer Lust am Ruhm und äußern Glanz ihres Helden getrieben und diesen zum Mord an König Duncan bestimmend, ohne Ahnung von der Existenz eines Gewissens und darum von dem erwachenden Gewissen noch rascher vernichtet und von ihrer vermeinten Höhe herabgeschmettert als ihr stolzer und heldenhafter Gemahl, der wenigstens in seiner furchtlosen Tapferkeit verdient hätte, König unter besseren Umständen zu sein, — Macbeth selbst, von Verbrechen zu Verbrechen gerissen, des Preises dieser Verbrechen keinen Augenblick froh und keinen Augenblick über sich selbst getäuscht, überragen alle übrigen vorzüglich und fein charakterisirten Gestalten der Tragödie um mehr als Hauptеslänge.

Mit der Tragödie „Antonius und Kleopatra" („Anthony and Cleopatra", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623) trat Shakespeare auf den Boden der römischen Geschichte zurück, ja er schloß dies Werk unmittelbar an seinen „Julius Cäsar" an, obschon bestimmte Momente, namentlich die Herbheit der zu Grunde liegenden Anschauung und die Gedrängtheit des Stils, eine spätere Entstehung annehmen lassen. Die realen Unterlagen zu der Tragödie entnahm Shakespeare dem Leben des Marcus Antonius bei Plutarch, den Aufbau der Handlung setzte er in dieser Schöpfung gegen die Mannigfaltigkeit und Feinheit einer reichen Charakteristik zurück, welche, über die ganze Breite



der römischen Welt sich erstreckend, wohl in den Charakteren der üppig-anmuthigen, männerberauschenden Kleopatra und des phantasievollen Antonius gipfelt, aber in einer großen Reihe episodischer Figuren eine fast bunte Mannigfaltigkeit aufweist. „Antonius und Kleopatra" scheint schon bei Lebzeiten Shakespeare's zu dessen minder populären Werken gehört zu haben, und auch in späterer Zeit ist es der Tragödie, die natürlich im einzelnen weder Shakespeare's schöpferische Kraft, noch seine Kunst vermissen läßt, niemals gelungen, eine Wirkung zu erringen wie die anderen großen Tragödien des Dichters.

Um so unwiderstehlicher und mächtiger erweist sich die poetische und theatralische Wirkung der letzten Römertragödie, des „Coriolanus" (erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), welche nach ihrem ganzen Gepräge gleichfalls zu den späteren Werken des Dichters gezählt werden muß, so unsicher auch die versuchte Festsetzung auf das Jahr 1609 oder 1610 sein mag. Die Fabel des Coriolan ist gleichfalls dem Plutarch entlehnt, die Behandlung wiederum freier als in „Antonius und Kleopatra", die Meisterschaft in der Anlage und Entwickelung einer spannenden, fortreißenden Handlung steht auf der alten Höhe, so daß, wenn gleichzeitig einige der Dramen entstanden, in denen der Dichter die dramatische Steigerung und Einheitlichkeit vernachlässigt, dies wahrlich nicht auf eine Abnahme seiner Kraft und seiner Beherrschung der Scene geschoben werden darf. Im „Coriolan" stellt der Dichter eine über die Masse hinausragende, von gewaltigstem Selbstbewußtsein und berechtigtem Stolz erfüllte aristokratische Natur dar, die, mit den inzwischen mächtig gewordenen populären Elementen in unsühnbaren Konflikt gerathen, von ihrer Erbitterung und ihrem Rachegefühl zum Vaterlandsverrath fortgerissen wird und sich damit selbst den tragischen Untergang bereitet. Der hochragenden und doch unlösbar im Boden der Familie wurzelnden Gestalt des heldenhaften Aristokraten, selbst der Figur des ironisch-klugen Menenius Agrippa ist unter der gegen die Patricier ankämpfenden Plebs keine einzige Gestalt von echtem Gepräge und innerem Werth gegenübergestellt, so daß der Shakespeare'sche „Coriolan" häufig bald zum Erweis der aristokratischen politischen Gesinnung des Dichters, bald seiner Abhängigkeit von der Aristokratie hat dienen müssen. Weit näher liegt es, eine subjektive tiefe Verachtung der Massen, ihrer wetter-

wendischen Launenhaftigkeit, ihrer neidischen Verkleinerung des echten Verdienstes bei dem Dichter zu vermuthen, der inzwischen schwere Lebenserfahrungen hinter sich hatte. Trotzdem läßt sich Shakespeare zu keiner blinden Verherrlichung seines patricischen Helden verleiten und mißt diesem sein reichliches Maß von Schuld zu, obschon er anderseits alles aufbietet, den überschäumenden Zorn seines Helden zu motiviren und Sympathien für ihn zu wecken. In bezeichnender Weise stehen Coriolan zwei gegensätzliche Frauengestalten, seine Mutter Volumnia und sein Weib Virgilia, zur Seite — die hocharistokratische, willensstarke Volumnia und die schweigsame, liebreiche und edle Virgilia —, zu den vorzüglichsten Frauencharakteren zählend, die der Dichter mit wenigen Meisterzügen entwarf. Die Sprache im „Coriolan" ist von jener mächtigen und eigenartigen Gedrängtheit, die für ein Kennzeichen der spätern Schaffensperiode Shakespeare's erachtet wird.

Ungefähr aus derselben Zeit stammt die dunkle und spröde Tragödie „Timon von Athen" („Timon of Athens", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), von welcher es zweifelhaft ist, ob Reste eines ältern von Shakespeare bearbeiteten Stücks eines andern (George Wilkins'?) die Ungleichheiten der Ausführung erklären, oder ob umgekehrt das ganze von Shakespeare herrührende Werk durch einen andern für die Bühne zurechtgestutzt und mit verdorbenem Text in die Ausgabe der Werke hineingeschoben worden ist. In beiden Fällen bleibt der „Timon" ein Drama, welches der theatralischen Anziehungskraft wie der dramatischen Vollendung im höhern Sinn entbehrt, aber als eine psychologische Studie, ein Charakterbild von ungewöhnlichster Kraft und Schärfe und voll von jener düstern und herben Weltanschauung erscheint, die den Dichter nicht dauernd beherrschen mochte (dafür sprechen andere gleichzeitige und spätere Werke), aber ihn zeitweise überkam. Ist es auch unzweifelhaft, daß Shakespeare jederzeit aus künstlerischem Interesse dem einzelnen Stoff sein eigenthümlichstes Leben abzugewinnen trachtete, und daß ihn diese Anekdote des Alterthums zur Darstellung des Menschenhasses und der Weltverachtung herausforderte, so würde er ohne einen eigenen innern Bezug zum Grundgedanken den Stoff bei dessen geringer theatralischer Ergiebigkeit schwerlich gewählt haben. Die Darstellung des verschwenderischen Leichtsinns und warmen, ja phantastischen Menschenvertrauens,

vor allem aber jene des nichtswürdigen Umschlags der Freunde Timons und des wilden und bittern Ingrimms des Getäuschten, welcher sich schließlich zur Raserei steigert, zeugen von der ganzen Macht und dem seelischen Tiefblick des Dichters; sein Ekel an der Verlogenheit des Welttreibens, am heuchlerischen Schein, welcher alles gilt und alles beherrscht, erhob sich hier noch einmal zu einem gewaltigen und herben Pathos, zur mächtigsten Aussprache einer Erkenntnis, deren düstere Skepsis, die auch von keiner die Phantasie fesselnden und fortreißenden Leidenschaft aufgewogen wird, freilich von vornherein die Tragödie der Sympathien aller leichtlebenden, also der größten, Menschenkreise beraubte.

Den eigentlichen Tragödien Shakespeare's schließt sich eine Gruppe seiner dramatischen Dichtungen an, die man wohl als „Tragikomödien" bezeichnen könnte, Werke, welche in dem Ernst ihrer Grundstimmung, in der Schärfe ihrer Konflikte einem tragischen Ausgang zuzustreben scheinen, aber doch auf eine endliche Lösung und glückliche Wendung angelegt sind. Bei der wesentlich veränderten Anschauung über Wesen und Recht der Komik, die in unseren Tagen gegenüber der Shakespeare'schen Auffassung herrscht, mag man sich selbst versucht fühlen, Dramen wie „Der Kaufmann von Venedig", „Ende gut, alles gut", „Der Sturm" und „Das Wintermärchen" der bezeichneten Gruppe hinzuzuzählen. Hält man aber fest, daß Shakespeare die letztgedachten Werke durchaus als Komödien gedichtet und auf ihre entsprechende Wirkung gezählt hat, so bleiben nur einige Werke übrig, denen man nothwendig die charakterisirte Zwischenstellung anweisen muß. Aus der Periode Shakespeare's um das Ende des 16. und den Beginn des 17. Jahrhunderts stammt das Drama „Maß für Maß" („Measure for measure", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), dessen Stoff Shakespeare einer von Belleforest in seinen „Tragischen Geschichten" behandelten Novelle des Giraldo Cinthio entnahm. Wie in vielen anderen Shakespeare'schen Werken, muß auch in diesem eigenthümlichen, dunkeln und bis an die Grenzen der echt poetischen Darstellung streifenden Werk der Hauptnachdruck auf die symbolische Bedeutung des Ganzen, auf die Darstellung der Dürftigkeit, Unzulänglichkeit, des ungeheuren Unrechts eines bloßen starren Rechtsbegriffs gegenüber dem menschlichen Leben, gelegt werden. Die viel hervorgehobene Unwahrscheinlichkeit der Hand-

lung beruht nur in ihren ersten kühnen und gespannten Voraussetzungen; diese einmal zugegeben, ist die Entwickelung klar und folgerichtig. Der Anlaß aber zu dieser symbolischen Darstellung des Eingreifens eines abstrakt grausamen Rechts und eines brutalen Tugendstolzes in die Privatexistenz war für den Dichter in ernstester Weise durch die wachsende Macht und das stets schroffere Auftreten der puritanischen Partei gegeben. Mit prophetischem Blick stellte er in der Gestalt des Lord Angelo den siegreichen, zur Gewalt gelangten Puritaner dar, welcher mitleidlos das Gesetz gegen die geringste Wallung des Bluts walten läßt, die mindest Schuldigen trifft, die eigentlichen Frevler nicht treffen kann und schließlich durch einen Sturm des eigenen Bluts in tiefere Sünde hineingerissen wird, als die ist, welche er an anderen strafen will. Zur Gestalt des Angelo schuf der Dichter in der Schwester des verurtheilten Claudio, in Isabella, ein Gegenbild; in diesem Mädchen lebt die Tugend wirklich und unwandelbar, die der puritanische Gesetzvollstrecker nur äußerlich, nur um der Welt willen besitzt, und in Isabella's Busen haben daher auch die Milde, die Gnade und das Verständnis für den Unterschied der Naturen Raum. Die bedenklichen Voraussetzungen und Beigaben des Stoffs, die Shakespeare zum Theil aus der Novelle und einem ältern Drama, „Epitia", von Whetstone herübernahm, die dunkle Färbung des Schauspiels entrückten dasselbe trotz seiner unzweifelhaften Vorzüge aus der Reihe der von der Bühne herab noch jetzt wirksamen Dramen des Dichters.

Bei einer zweiten spätern Tragikomödie Shakespeare's, „Troilus und Cressida" („The famous historie of Troylus and Cresseid"; erster Druck, London 1609), erscheint es zweifelhaft, ob sie überhaupt für eine Bühnenaufführung im gewöhnlichen Sinn bestimmt gewesen sei. Jedenfalls ist „Troilus und Cressida" dasjenige Stück Shakespeare's, in dem uns der Genius des Dichters am fremdartigsten erscheint, und welches die widersprechendsten Deutungen zuläßt. Der Stoff ward nicht sowohl der Ilias und den Schriftstellern des Alterthums, als vielmehr der mittelalterlichen Troilus-Fabel entnommen; jedenfalls gab ihm Shakespeare eine parodistisch-satirische Wendung, ohne daß er darum eine direkte Satire gegen Ben Jonson und alle diejenigen zu beabsichtigen brauchte, die fortgesetzt die Herrlichkeit und Unübertrefflichkeit des Alterthums im Mund führten.



Auch unter dem Gesichtspunkt einer schneidenden Satire auf den gemeinen Weltlauf, auf scheinbares Heldenthum und romantische Liebestreue wird das Gedicht völlig verständlich, und die geniale Figur des Thersites, der nach Homerischen Grundlinien durchgebildet und mit Scharfsinn ausgeführt ist, übernimmt die Rolle des Chorus, um die Meinung verbitterter Weltklugheit über die kriegsgewaltigen Fürsten und holdseligen Damen an den Tag zu legen. Der Bitterkeit der Satire wie der Sprache nach gehört „Troilus und Cressida" in dieselbe Zeit, in die auch „Antonius und Kleopatra" und „Timon von Athen" zu setzen sind; der Zug innerer Verwandtschaft ist unverkennbar.

Näher steht unserem Empfinden das Drama „Cymbeline" (erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), welches trotz der schönen und kräftigen Gestalt der Imogen, einer von Shakespeare's vollendetsten, ganz weiblichen und doch zu freier Selbstbestimmung gereiften Frauenfiguren, gleichfalls zu den Dichtungen Shakespeare's gehört, welche die Bühne selten beschritten haben. Die Buntheit und Ueberfülle der Fabel, ihre vielfachen episch gebliebenen und nicht dramatisch ausgestalteten Momente haben Anlaß zu zahlreichen Anklagen und Kontroversen gegeben; der echte poetische Gehalt und der Tiefsinn, mit welchem die wechselnden Scenen der phantastischen und vielfach retardirenden Handlung der Darstellung eines Grundgedankens dienen, umgekehrt zu enthusiastischen Vertheidigungen und Lobreden geführt. „Die sittliche Anschauung, welche das Ganze beherrscht, läßt des Dichters Grundlage in ganz besonders klarer Entwickelung und Entschiedenheit auftreten. Durch alle sittlichen Konflikte zieht sich die Auffassung, daß durchaus nicht unbedingt die Form des objektiven Gesetzes über Bedeutung und Werth der Handlung entscheidet, sondern der materielle subjektive Inhalt, mit welchem der einzelne auf eigene Verantwortung jene Form im Augenblick des Entschlusses erfüllt. — Die glorreiche, wenn auch gefährliche Autonomie der sittlichen Freiheit ist der Lebensodem dieses merkwürdigen Stücks, welches als gedankenreiches Gedicht nicht zu hoch geschätzt werden kann, während es als Drama die besten Arbeiten des Dichters allerdings nicht erreicht." (Kreyßig, „Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke" [Berlin, 1862], Bd. 3, S. 447.)

Dreiundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Komödien.

Bei wenigen Dichtern erscheint die Entwickelung der Kraft für die Darstellung des Erhabenen und Tragischen und für die des Komischen gleich außerordentlich wie bei Shakespeare. Mit einer Geistesfreiheit, die zu keiner Zeit versagte, vermochte er sich unmittelbar von den Erscheinungen und Empfindungen, die ihn zu seinen Tragödien bestimmten, zur heitern Seite des Daseins und zu jener Unzulänglichkeit und Beschränkung der menschlichen Natur zu wenden, die den Humor weckt und nur mit herzerfreuendem Lachen überwunden wird. Keinem Dichter des altenglischen Theaters hat der Humor in so reichem Maß zu Gebote gestanden wie Shakespeare, und die lange Reihe seiner Komödien weist eine ebenso vielseitige Lebenskenntnis und wachsende Meisterschaft auf dem komischen wie auf dem tragischen Gebiet auf.

Von den schon charakterisirten Lustspielen abgesehen, die unzweifelhaft der frühesten Periode Shakespeare's angehören und mannigfache Unfertigkeiten zeigen, gehören zwei der älteren Komödien des Dichters zu seinen genialsten, farbenreichsten und bis auf den heutigen Tag wirkungsvollsten Schöpfungen: „Der Sommernachtstraum" und „Der Kaufmann von Venedig". „Der Sommernachtstraum" („A midsummer nights dream"; erster Druck, London 1600) war, wenn die Annahme, daß er zu Graf Essex' Hochzeit im Jahr 1590 geschrieben sei, richtig ist, und auch wenn das Stück erst um die Mitte der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts entstand, eine der ältesten Proben von Shakespeare's reifender Kunst und von der wunderbaren künstlerischen Einheit und Folgerichtigkeit, die, im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen, auch in den spielendsten,



übermüthigsten Schöpfungen seiner Phantasie und Laune hervortritt. Denn im „Sommernachtstraum" mehr als in irgend einem andern Stück läßt der Dichter die Phantasie und jene heitere Stimmung walten, die für den Augenblick allen Ernst des Lebens aufhebt und die flüchtig wechselnden, durcheinander gaukelnden Bilder dieses Traums lediglich durch den gleichen Reiz der humoristischen Behandlung bindet, während ein wunderbar feines Naturgefühl, eine zauberhafte Naturschilderung ihr Licht und ihren Glanz über das ganze Märchen ausgießen. Die Charakteristik, welche Herzog Theseus im fünften Akt von der Rüpelkomödie der athenischen Handwerker gibt: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft", trifft auf die vollendete Märchenkomödie keineswegs zu; ihre gaukelnde Unwirklichkeit erfaßt uns voll und ganz, und alle einzelnen phantastischen Vorgänge versinnbildlichen einen Zug wirklichen Lebens, ganz wie jedem Traum endlich eine Wirklichkeit zu Grunde liegt. Die Charakteristik tritt im „Sommernachtstraum" hinter die Stimmung zurück, die realen Gestalten sind hier nicht sowohl Theseus und die besiegte Amazonenkönigin Hippolyta, nicht die beiden von Pucks Spiel abenteuerlich umhergehetzten Liebespaare, als vielmehr die ehrenfesten Handwerker, die im Wald ihr Spiel von Pyramos und Thisbe einstudiren und dabei die verwegen-fröhliche Plumpheit des Kunstdilettantismus schärfer und ergötzlicher parodiren, als dies jemals geschehen. Die Farbenfülle und der Ueberreichthum an poetischen Einzelheiten, die gerade dieses Gedicht auszeichnen, die Vollendung der Sprache, in welcher Shakespeare das Höchste, dessen die englische Sprache an Reiz und Wohllaut fähig ist, zusammengedrängt hat, die Schönheit der treffenden poetischen Bilder, die sich doch vom Ganzen nur abheben wie Wellen, über die ein besonderes Licht blitzt, vom Strom, die leuchtende Heiterkeit des Verlaufs und des Schlusses, nach welcher, der Stimmung einer Hochzeit angemessen, vom Leben nur Glück und Genuß, fröhliches Gedeihen in Liebe und Ehre erwartet werden: alles dies hat schon, wie Meres' Zeugnis vom Jahr 1598 bestätigt, auf die Zeitgenossen eine Wirkung hervorgerufen, welche im Lauf der Jahrhunderte keine Abschwächung erfahren hat.

Der Zeit und dem Stil wie seiner Popularität nach schließt sich das gleichfalls märchenhafte und doch unendlich viel

realistischere Lustspiel „Der Kaufmann von Venedig“ („Marchant of Venyce“; erster Druck, London 1600) unmittelbar dem „Sommernachtstraum“ an. „Der Kaufmann von Venedig“, dessen Stoff aus einzelnen Erzählungen zusammengeflossen ist, die bis zu den „Gesta Romanorum“ zurückreichen, als dessen unmittelbare Quelle aber eine Novelle des Fiorentino'schen „Pecorone“ betrachtet wird, welche Shakespeare direkt oder indirekt kennen lernte, gehört zu jenen Shakespeare'schen Dichtungen, in denen der Dichter mit kühner Naivität auf den unwahrscheinlichsten Voraussetzungen eine höchst folgerichtige, lebendige, rasch fortrollende und das Interesse bis zum Schlusse spannende Handlung aufbaute und in der Charakteristik ihrer Träger so vertiefte, daß dieselben uns als völlig wirkliche Menschengestalten vertraut werden und ihre Schicksale trotz des sagenhaften Charakters der einzelnen Züge uns mit lebendigster Wahrheit ergreifen. Als Grundidee des bunten, wechselreichen und im höchsten Maß anmuthigen Stücks tritt uns wiederum Shakespeare's Lieblingsanschauung von der Unzulänglichkeit menschlichen Urtheils und menschlicher Einsicht entgegen, hier freilich in Verbindung mit der nicht minder Shakespeare'schen Anschauung von den Schranken des starren, einseitigen Rechtsbegriffs, die im Schicksal des Shylock humoristisch und doch ergreifend behandelt ist. Der ursprüngliche Gesichtspunkt des Dichters hat sich für die späteren Leser und Hörer des Drama's dadurch verrückt, daß die Gestalt des Shylock, aus einer Märchenfigur in einen durch Schicksale und Umgebungen zur leidenschaftlichen Rachsucht gestimmten Charakter verwandelt, uns menschlich näher gebracht wurde, und daß die Grundstimmung, wonach Shylocks kurzsichtige und urtheilslose Rachsucht bei Shakespeare's Publikum einen komischen Eindruck erweckte, sich entschieden gewandelt hat. So ist das Lustspiel, in welchem das Liebesschicksal Porzia's und Bassanio's nach des Dichters Intention durchaus im Vordergrund zu stehen hat, in neuerer Darstellung gelegentlich zu einem Drama gewandelt worden, in dem Shylock den Mittelpunkt bildet. Der Dichter hatte das Ganze im Schicksal der Hauptgestalten wie in der Schlußwendung der Shylock-Episode durchaus als heitere Komödie gedacht, und die Grundstimmung sonniger, heiterer Lebenszuversicht, welche durch die Haupthandlung hindurchgeht, sollte nirgends durch einen tragischen Ton abgelöst werden. Der

veränderten Empfindung späterer Zeiten ward es schwer, sich der Auffassung des komischen Dichters überall zu fügen.

Ein ähnlicher Zwiespalt zwischen Shakespeare's Auffassung und den Gewöhnungen der modernen Empfindung waltet bei dem Lustspiel „Viel Lärm um nichts" („Much ado about nothing"; erster Druck, London 1600) vor, in welchem Shakespeare einen anmuthigen, durchaus heitern Vorgang (die Intrigue, durch welche Beatrice und Benedikt einander genähert und in einander verliebt gemacht werden) und einen bis zum Ernst einer tragischen Situation gesteigerten (die falsche Anklage der unschuldigen Hero und ihre Verstoßung durch den verblendeten Bräutigam) im Lichte derselben komischen Idee erblickte und darstellte. Aus dem mit Leichtgläubigkeit verbundenen, überreizten Selbstgefühl sämmtlicher Charaktere wächst eine Handlung hervor, die bis hart an die Grenze des im Lustspiel Möglichen streift, aber dadurch möglich bleibt, daß der Zuschauer keinen Augenblick über den Irrthum Claudio's und den wahren Zusammenhang der gegen Hero gesponnenen Intrigue im Unklaren ist. Der Dichter variirt hier abermals mit tiefer Menschen- und Weltkenntnis sein Thema von der Unzulänglichkeit des menschlichen leidenschaftlich verfochtenen, auf eigene und anderer Unkosten geltend gemachten Urtheils, von der gewaltigen Herrschaft, die der Schein der Dinge über die Gestaltung der menschlichen Verhältnisse, ja über die Entwickelung der Charaktere ausübt. Die Geschichte des Claudio und der Hero ward der Bandello'schen Novelle von Timbreo und Fenicia entlehnt, gewisse Züge der Handlung führt man auf Ariosto und Spenser zurück, ohne daß man ein Recht hat, die Möglichkeit ihrer selbständigen Erfindung in Zweifel zu ziehen. Denn auch in diesem wie in den folgenden Lustspielen erweist Shakespeare jene erfindende Kraft, welche dem behandelten Stoff genau so viel zusetzt und nimmt, wie zur Gewinnung einer wirklich bewegten Handlung und zur Unterordnung des Ganzen unter eine komisch-dramatische Idee überall nothwendig ist.

Eine weitere Gruppe von Shakespeare's Komödien bilden die (soviel sich nachweisen läßt, gegen den Eingang des 17. Jahrhunderts entstandenen) romantischen Lustspiele: „Wie es euch gefällt" („As you like it", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623) und „Was ihr wollt" („Twelfth night, or what you will", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623),

von denen der Stoff des erstern dem Schäferroman „Rosalinde" von Lodge, des andern einer Novelle des Bandello in der mehrfach charakterisirten Weise entlehnt ward. Der Grundzug beider Lustspiele ist der der ungetrübtesten, wahrhaft sonnigen Heiterkeit, einer überwallenden Lust am Dasein, des fröhlichsten Humors über menschliche Schwächen und Unzulänglichkeiten. Während „Wie es euch gefällt" sich in der unwirklichen, phantastischen Voraussetzung der modischen Pastoralpoesie annähert, aber sich durch die gesunde Wendung zur tüchtigen Wirklichkeit eines lebensfrischen Idylls darüber erhebt, ist zwar auch „Was ihr wollt" in der Anlage und in der Häufung bunter, phantastischer Begebenheiten eine echt romantische Schöpfung; aber gerade in der Motivirung dieser Begebenheiten, in der gelungenen Verknüpfung derselben zu einer Handlung, in der Einschaltung realistischer Prachtkarikaturen, wie der des Junkers Tobias und des puritanischen Gecken und Hausmeisters Malvolio, in der Verwendung der edleren Charaktere der Dichtung, unter denen Viola zu den vollendetsten, anmuthigsten und liebenswürdigsten Frauengestalten des Dichters gehört, bewährt Shakespeare eine solche Meisterschaft, daß man sicher ein Recht hat, „Was ihr wollt" als Shakespeare's eigentliche Meisterkomödie zu betrachten, ein Werk, in welchem die lebendig fortreißende Fabel, die wachsende Lust an Verknüpfung und Lösung der innern Handlung überall reizendes Spiel bleiben und doch im Detail des wärmsten Innenlebens nicht entbehren.

Die stärkste Annäherung an das realistisch-bürgerliche Lustspiel seiner Zeit, welches von einer komischen Idee im höhern Sinn selten beseelt war, findet sich in Shakespeare's Lustspiel „Die lustigen Weiber von Windsor" („The merry wives of Windsor"; erster Druck als „Comedie of Sir John Falstaff and the merrie wiwes of Windsor", London 1602), einem tollen Schwank, in welchem der Dichter (der unverbürgten Tradition nach auf Wunsch der Königin Elisabeth) seinen dicken Helden aus den Historien in ärgerlichen Liebeshändeln und daraus erwachsenden Nöthen darstellte. Auch für die Fabel der „Lustigen Weiber von Windsor" wurden ältere Novellen und Novellenzüge benutzt, der Handlung aber vor allen Dingen ein Charakter höchster Mannigfaltigkeit und einer lustigen Verwirrung gegeben, in welcher die Gestalt des dicken Ritters eine freilich immer traurigere Rolle spielt und aus seinen Liebesabenteuern nur die



kläglichsten Demüthigungen und Beschimpfungen davonträgt, um zuletzt von allen verlacht abzuziehen. Shakespeare läßt hier den unverwüstlichen genialen Schlemmer und Prahler vor dem dürftigen Witz von Leuten zu Schanden werden, die er unendlich zu überragen meint und die er ohne seine freche Geringschätzung schlichter Naturen unfehlbar überragen würde. Das komische Motiv, das aus der unbegründeten und durch Frauenwitz bestraften Eifersucht des Fluth erwächst, ist wesentlich darauf berechnet, die Handlung im Fluß zu erhalten und die Wiederholung der Niederlagen Falstaffs zu rechtfertigen. Allein weder in Bezug auf die Charakteristik, noch auf die Haltung und das Kolorit des Werks im ganzen dürfen „Die lustigen Weiber" den besten Komödien des Dichters hinzugerechnet werden: sie erweisen entscheidend, daß ihm die Hingabe an diese Welt, in welcher sich einzelne seiner dramatischen Nebenbuhler völlig daheim fühlten, der Hauptsache nach abging.

Der letzten Periode des Dichters gehören zwei Komödien an, die gegenwärtig allgemein als seine zuletzt gedichteten Dramen überhaupt betrachtet werden. Mit denselben näherte sich Shakespeare den allegorischen Maskenkomödien, welche Ben Jonson und seine Genossen gleichzeitig in Schwung brachten, soweit dies dem wirklich gestaltenden und aus innerem Leben schöpfenden Dichter möglich war. Am Abend seiner poetischen Tage benutzte er den Hintergrund einer phantastischen Wunderwelt, um in märchenhaften Handlungen gleichsam Abrechnung zu halten mit den Eindrücken der Welt überhaupt. Sicher jedoch wirkten auch äußere Anlässe bei der Entstehung dieser letzten Komödien mit, die Aufführungen bei Hof scheinen darauf hinzudeuten, daß Shakespeare sich dem dort herrschenden Geschmack anbequemte, wobei er denn freilich immer seine große Individualität zu wahren verstand. Die werthvollste der beiden letzteren Dichtungen ist „Der Sturm" („The tempest", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), in welcher der Dichter in den Gestalten des weisen geisterbeherrschenden Prospero, der muthigen Miranda und des halbthierischen Ungeheuers Kaliban, in dem Shakespeare seine tiefste Verachtung menschlicher Niedrigkeit verkörperte, zum letztenmal solche Charaktere schuf, welche der Phantasie nachlebender Generationen so vertraut sind wie Menschen, mit denen wir gelebt haben. Die Handlung im „Sturm" ist von bemerkenswerther Einfachheit; es ist, als ob

Shakespeare den Beleg habe geben wollen, wie kinderleicht es für ihn sein würde, die gepriesenen Einheiten zu erreichen. Die Scene des Ganzen verlegte der Dichter auf eine Insel, deren Eigenart ihm durch eine zeitgenössische Beschreibung der wilden Bermudas gegeben wurde, „ein wunderbares, verzaubertes Land, welches nichts enthält als Geister, Stürme und böses Wetter“. Von höchster Bedeutung würde der „Sturm“ dadurch sein, wenn sich thatsächlich nachweisen ließe, daß Prospero's Weisheit und milde Lebensanschauung die Quintessenz der Shakespeare'schen Lebensanschauung enthalte, daß die Niederlegung der Herrschaft über seine Geister den Entschluß Shakespeare's, der Dichtung zu entsagen, versinnbildliche. Momente wenigstens, die hierfür sprechen, sind in der Gestalt Prospero's genug enthalten. Das letzte Werk des Dichters indeß scheint nach unserer unzulänglichen Kenntnis nicht „Der Sturm“, sondern „Das Wintermärchen“ („The winters tale“, erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623) gewesen zu sein. Der Stoff entstammte einer Novelle, „Dorastus und Fawnia“, von Robert Greene, welcher bekanntlich Shakespeare in seiner Jugend angegriffen hatte. Leicht möglich, daß wir im „Wintermärchen“ doch nur eine spätere Neubearbeitung eines früher geschriebenen Stücks von Shakespeare vor uns haben, und daß sich hierdurch der Widerspruch löst, daß das „Wintermärchen“ in seinem Verlauf die köstlichsten poetischen Einzelheiten und eine nur skizzenhafte Behandlung des widerhaarigen Stoffs verbindet. Die verschränkte Versbildung, die epische Ueberfülle des Stoffs, die Mischung hochtragischer und komischer, vor allem aber idyllischer Momente (wie sie in „Cymbeline“, im „Sturm“ erscheint), die endliche Lösung deuten freilich auf des Dichters späteste Zeit. In der Charakteristik der Hauptgestalten, der Paulina, der Königstochter Probita und des Florizel, treten ebenso wie in der ergreifend schönen endlichen Lösung die ganze innere Fülle und die Meisterschaft Shakespeare's noch einmal leuchtend hervor und gewähren wiederum jenen tiefsten und eigenartigen Eindruck, welchen unter den zahlreichen großen Dichtern des 16. Jahrhunderts doch eben nur er hervorzubringen vermag.



Vierundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Mitbewerber.

„Was mich betrifft, so habe ich immer treu an der Meinung festgehalten, welche ich von den werthvollen Arbeiten anderer gewann, besonders von dem reichen und hohen Stil Meister Chapmans, von den sorgfältigen und verständnisvollen Arbeiten Meister Jonsons, von den nicht minder werthvollen Schöpfungen der höchst ehrenwerthen und vortrefflichen Meister Beaumont und Fletcher und schließlich (doch ohne sie durch diese letzte Nennung herabsetzen zu wollen) von der so überaus glücklichen und fruchtbaren Erfindsamkeit der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood, so daß ich wünschte, daß das, was ich schreibe, in ihrem Licht gelesen werden möchte", schrieb John Webster im Jahr 1612 im Vorwort zur ersten Ausgabe seiner Tragödie „Der weiße Teufel" (Vittoria Corombona). Für die Stellung Shakespeare's in seiner eigenen Zeit, für die begreifliche und doch so wundersame Thatsache, daß der größte Genius nur als einer von vielen, als ein schätzbarer Meister betrachtet ward, der berechtigten Erfolg gehabt habe, sind diese Worte geradezu entscheidend. Kein Zweifel, daß es einzelne Naturen gab, für deren Urtheil und Empfinden Shakespeare schon jetzt alle seine Genossen und Nebenbuhler überragte, daß wenige Jahre nach seinem Tode die Gesammtausgabe seiner Werke mit großer Theilnahme begrüßt ward, — aber ebensowenig läßt sich bezweifeln, daß der Dichter vom größern Theil seines Publikums als einer von vielen betrachtet wurde, ja daß gewisse Kreise dem einen oder andern seiner Mitbewerber den Vorzug gaben. Wenn demgemäß die spätere Betrachtung und Kritik die eminenten Vorzüge Shakespeare's und den gewaltigen Abstand seiner Meisterschaft von allem, was um ihn her Meisterschaft hieß, vorwiegend betont hat, so darf darüber nicht

ganz vergessen werden, daß die Mehrzahl der Nebenbuhler und Mitbewerber Shakespeare's in der That Eigenschaften und Vorzüge hatte, durch deren willige, ja enthusiastische Anerkennung die Zeitgenossen ein unbewußtes Unrecht gegen die höher geartete Natur Shakespeare's übten. Starke, seltener freilich geläuterte Phantasie, lebendige Wiedergabe gut beobachteter Wirklichkeit, dramatische Leidenschaft, theatralisches Geschick und ein gewisser Humor lassen sich den besseren Werken auch der dramatischen Poeten zweiten Ranges aus der Zeit der Elisabeth keineswegs absprechen. Bei der Art, wie sie producirten, war natürlich der Werth der einzelnen Arbeiten eines jeden so ungleich wie die ursprüngliche Talentanlage. Als gemeinsames Kennzeichen aber all dieser Talente und all ihrer Werke erscheint eine gewisse zugreifende und zuversichtliche Entschlossenheit in der Behandlung der verschiedenartigen Stoffe, eine bilderreiche und fortreißende Sprache und die unverkennbare Lust am theatralischen Effekt, den sie auf verschiedenen Wegen suchten und erreichten. Im einzelnen, in gewissen stimmungsvollen Scenen, starken und originellen Charakteren, ertragen diese Dichter den Vergleich mit ihrem großen Genossen; im ganzen überragt Shakespeare sie immer durch die größere Natur wie durch die ausgebildetere Kunst. Die Theilnahme, welche ihre Schöpfungen fanden, beschränkte sich natürlich in vielen Fällen auf den Tag; nur eine Anzahl der in rascher Folge von den verschiedenen Theatern der englischen Hauptstadt aufgeführten Dramen erregten, nachdem der Reiz der Neuzeit vorüber war, weiteres Interesse. Und unvermeidlicherweise spielten bei der Frage über das rasche Verschwinden oder die bleibende Wirkung eines Stücks die unberechenbaren und fast unerklärbaren Zufälle, welche in der Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum obwalten, sowie das Interesse der Darsteller eine Rolle. Gedruckt und wiederholt gegen das Interesse der Theater und den Willen der Autoren gedruckt wurden wohl hauptsächlich diejenigen Werke, die einen mehr als vorübergehenden Beifall gefunden hatten.

Eine kleine Gruppe von Dramatikern gehörte zu Shakespeare's Nebenbuhlern nur in der ersten Hälfte seines künstlerischen Lebens. Unter diesen ist vor allen Henry Chettle zu nennen, der, mit Shakespeare im gleichen Jahr (1564) geboren, schon in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts starb. Von



ihm erregte die Tragödie „Hoffmann, oder Rache für einen Vater" („Hoffmann, or a revenge for a father", London 1852) Aufsehen und war eine der letzten Proben der dramatisirten Kriminalgeschichten, welcher in einem frühern Abschnitt gedacht worden ist. Weiterhin bearbeitete Chettle (in Gemeinsamkeit mit Dekker und Houghton) die Geschichte der „Geduldigen Griseldis" („Comedy of patient Grissil"; erster Druck, London 1603; neueste Ausgabe von Collier, ebendas. 1841). Der Kritiker und Pamphletschreiber Thomas Nash, um 1565 zu Lowestoft in Suffolk geboren, studirte zu Cambridge und lebte späterhin in dem Kreis Marlowe's und Greene's zu London, wo er etwa um 1602 starb. Trotz seiner Verachtung der dramatischen Thätigkeit scheint er durch die Noth zu mehrfachen Versuchen in der dramatischen Dichtung veranlaßt worden zu sein, die bis auf die Titel verloren gingen. Sein vor der Königin Elisabeth um 1592 gespieltes Stück „Des Sommers Testament" („Summers last will and testament"; erster Druck, London 1600) schloß sich mehr den Hofkomödien und älteren Allegorien als dem neuen Volksschauspiel an. Von Nash ward, wie erwähnt, Marlowe's „Dido" vollendet. Gleichfalls früh (um 1610) starb Robert Wilson, der als Mitautor der gefeierten Tragödie „Sir John Oldcastle" große Hoffnungen erregt hatte. Ein entschieden unter dem Einfluß Shakespeare's stehendes, aber unreif bleibendes und im Grund nur die Aeußerlichkeiten des Shakespeare'schen Stils nachahmendes Talent war John Marston, der zwischen 1584 und Juni 1634 in jener persönlichen Dunkelheit lebte, welche so charakteristisch für die damaligen Literaturzustände ist. Wir wissen von Marston daher weiter nichts, als daß er, anfänglich mit Ben Jonson befreundet, später diesen Schriftsteller heftig angriff und von ihm ebenso angegriffen wurde. Jedenfalls neigte Marston seiner ganzen Anlage und der Willkür seiner Phantasie nach am allerwenigsten zu dem korrekten Drama, dessen Herstellung für England Ben Jonson betrieb, und der Bruch zwischen dem letztern und ihm selbst könnte aus dem Gegensatz der Kunstauffassungen erklärt werden, wollte man annehmen, die dramatischen Poeten hätten statt reizbarer und neidischer Eifersucht so viel ethisches Pathos entwickelt. Die Tragödie „Antonio und Mellida" (erster Druck, London 1602; neueste Ausgabe in „The works of John Marston" von Halliwell, ebendas. 1856) gehört

zu den phantastischsten und ausschweifendsten Erfindungen der damaligen Dramatik; auf Schritt und Tritt begegnen wir der Benutzung Shakespeare'scher Gestalten und dem Versuch, die hochfliegende Sprache des gewaltigen Dichters womöglich zu überbieten. Auch die Tragödie „Sophonisbe" (erster Druck, London 1606; neueste Ausgabe a. a. O.) und die vier Komödien Marstons: „Der Unzufriedene"[1] („The malcontent"; erster Druck, ebendas. 1604; neueste Ausgabe a. a. O.), „Parasitaster" („Parasitaster or the fawn", ebendas. 1606), „Die holländische Kurtisane" („The dutch courtezan"; erster Druck, ebendas. 1605) und „Was ihr wollt" („What you will"; erster Druck, ebendas. 1607) zeigen alle Fehler eines kraftvollen, aber unreifen und zu keiner eigentlichen Durchbildung gelangten Talents, welches von einem großen Vorbild berauscht ist. Marston war vielleicht der älteste Dramatiker, der an sich die Erfahrung machte, wie verhängnisvoll die bloße äußerliche Nachahmung Shakespeare's sei, die weder Nachempfindung noch Nachbildung zu werden vermag.

Die meisten der in Shakespeare's Tagen arbeitenden Dramatiker überlebten hingegen den großen Meister. Zu ihnen gehörten auch solche Poeten, die, älter als er, ungefähr gleichzeitig in die Reihe der Bühnendichter eingetreten waren. Anthony Munday, 1553 geboren und 1633 zu London gestorben, schrieb eine Reihe von Dramen, von denen „Der Sturz von Robert Graf Huntington" („The downfall of Robert Earl of Huntington"; erster Druck, London 1601; neueste Ausgabe in Colliers „Five old plays", Edinburg 1828) und „Der Tod von Robert Graf Huntington" („The death of Robert Earl of Huntington") im Jahr 1598 zuerst aufgeführt wurden. An der letztgenannten Tragödie arbeitete Henry Chettle mit, während wiederum Munday zu den Mitarbeitern des oben genannten Drama's „Sir John Oldcastle" gehörte. Munday dramatisirte gleich Greene die Stoffe und Ueberlieferungen der altenglischen Balladen, und seine wenigen erhaltenen Dichtungen weisen daher die eigenthümlichen Vorzüge und Mängel auf, welche mit der Uebertragung episch wirksamer Stoffe auf die Bühne ohne wesentliche innere Umbildung verbunden waren. Unter Munday's Mitarbeitern taucht auch

---

[1] Nur ein Scenarium, keine eigentlichen Proben dieser Komödie gibt Bodenstedt in „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 1, S. 377.



Michael Drayton (1563—1631) auf, von dessen dramatischen Dichtungen nichts erhalten blieb, während seine mit Spenser wetteifernden Schäferdichtungen, seine rhetorisch-erzählenden Gedichte aus der englischen Geschichte — Produktionen, die offenbar in einem gewissen geistigen Zusammenhang mit den gleichzeitig das Theater beherrschenden Historien standen —: „Die Kriege der Barone" („The barons wars"; erster Druck, London 1596) und „Die Schlacht von Azincourt" („The bataille of Azincourt"; erster Druck, ebendas. 1627) sowie namentlich das in Alexandrinern geschriebene rhetorisch-deskriptive Gedicht „Polyolbion" (erster Druck, ebendas. 1613; spätere Ausgaben) noch heute ein gewisses Interesse erregen und vielfach bei den Schilderungen des Zeitalters der Königin Elisabeth und Shakespeare's benutzt worden sind. Daß auch Drayton sich als Dramatiker versuchte, muß als ein weiterer Beweis für die gewaltige Anziehungskraft, welche die nationale Bühne auf beinahe alle poetischen Talente der Zeit übte, angesehen werden.

Von besonderer Bedeutung für den Erweis dieser Anziehungskraft ist die dramatische Thätigkeit des von Webster um seines reichen und hohen Stils willen gepriesenen „Meisters Chapman". George Chapman, um 1557 (oder 1559) bei Hitchin in Herfordshire geboren, lag im Trinity College zu Oxford und späterhin zu Cambridge den Studien ob und machte sich mit hingebendem Eifer mit den römischen und namentlich mit den griechischen Dichtern vertraut; seine klassische Bildung befähigte ihn ziemlich früh, den Gedanken einer englischen Homer-Uebersetzung zu fassen. Wahrscheinlich verbrachte er später einige Jahre auf Reisen, scheint sich auch in Deutschland aufgehalten zu haben und begann gegen 1590 seine literarische Laufbahn. Seine frühesten Dramen, unter denen eine Komödie, „Der blinde Bettler von Alexandria" („The blind beggar of Alexandria"; in „Comedies and tragedies of G. Chapman", London 1873), verschafften ihm nur einen mäßigen Ruf. Aber mit der Uebertragung des Homer in englischen Alexandrinern, von welcher zunächst die „Ilias" (erster Druck, London 1603; neueste Ausgabe von Hooper, ebendas. 1857) und ein Jahrzehnt später die „Odyssee" (erster Druck, ebendas. 1614; neueste Ausgabe von Hooper, ebendas. 1857) erschien, trat er in die Reihe der gepriesensten Dichter des Zeitalters und gewann einen vielseitig

nachwirkenden Einfluß auf die Phantasie literarischer Talente. Die Leistung Chapmans ging in der That über das Verdienst hinaus, der erste englische Uebersetzer des Homer zu sein, und berechtigte ihn zu einer hervorragenden Stellung unter den Schriftstellern seiner Zeit. Vielleicht sind keinem zweiten Autor jener Tage, selbst den großen Philosophen Bacon nicht ausgenommen, so viele Lobsprüche gespendet worden als dem Uebersetzer der Ilias und Odyssee. Mit seinem „Homer" und seinen gleichzeitig oder wenig später entstandenen Hymnen und Epigrammen war Chapman einer von jenen Poeten geworden, die man als über dem Drama stehend betrachtete. Daß er dennoch auch nach dem Erfolg seines „Homer" fortfuhr, sich als Dramatiker zu bethätigen, ist ein entscheidender Beweis dafür, daß zu Eingang des 17. Jahrhunderts die Anschauungen in einem wesentlichen Umschwung begriffen waren, zu welchem Shakespeare entscheidend beigetragen hatte. Noch charakteristischer erscheint die Thatsache, daß Chapman, obschon er seiner ganzen Bildung und Grundanschauung nach der Verstandesrichtung zustimmen mußte, in welche Benjamin Jonson seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts das englische Drama zu lenken versuchte, doch von Shakespeare aufs das stärkste beeinflußt wurde und sich namentlich gegen die Nachahmung der Shakespeare'schen Sprache nur dann zu wehren weiß, wenn er platt und nüchtern wird. Von Chapmans der spätern Zeit angehörigen Stücken zeigt das Lustspiel „Alle Narren" („All fools"; erster Druck, London 1605; neueste Ausgabe in den „Comedies and tragedies") eine wundersame Mischung seiner Hinneigung zur Antike und seiner Abhängigkeit vom dramatischen Stil seiner Zeit. Der Anlauf, die Regelmäßigkeit des Terenzischen Lustspiels nochmals nachzuahmen, wird durch Scenen unterbrochen, welche man geradezu als aus Shakespeare entlehnt betrachten kann. Bis auf die Witze und den hochtrabenden Ton einzelner heißblütigen Gestalten Shakespeare's erstreckt sich die Nachbildung. Selbständiger erscheinen dann die späteren Tragödien des Dichters, unter denen „Bussy d'Ambois" („Bussy d'Ambois"; erster Druck, London 1607; neueste Ausgabe a. a. O.; später gesellte sich als eine Fortsetzung „The revenge of Bussy d'Ambois", ebendas. 1613, hinzu) und vor allen „Die Verschwörung und der Tod des Marschalls Biron" („The conspiracy and tragedy of Charles Duke of Byron, Marshall of France"; erster Druck,

ebendas. 1608), dessen Stoffwahl allein ein redender Beweis für die kühne Freiheit der altenglischen Bühne war. In „Bussy d'Ambois" haben wir eine Hof- und Ehebruchstragödie aus der französischen Geschichte, welche nicht ohne die Vorzüge einer lebendig bewegten Handlung, vor allem einer in einzelnen Scenen gewaltigen und fortreißenden dramatischen Sprache ist. Unverkennbar stand der Dichter auch hier unter der Nachwirkung Shakespeare's und versuchte nicht bloß die äußerlichen Wirkungen des „Macbeth" und „Hamlet", die unheilkündenden und rächenden Geistererscheinungen, sondern auch die inneren Vorzüge nachzuahmen. Doch tritt in dem Schluß der Tragödie eine Roheit und Brutalität zu Tage, die weit eher an die ersten Anfänge unter Kyd und Lodge als an den größten Meister des Drama's mahnt. Einen größern historischen Hintergrund als die Bussy-Tragödie hat die „Verschwörung und der Tod des Marschalls Biron", aber an Feuer und Lebendigkeit der Hauptscenen erreicht sie das erstere Drama kaum. Bringt man in Anschlag, daß die trotzige Auflehnung des alten Waffengefährten Heinrichs IV. und der Proceß, der mit Birons Hinrichtung endete, in den Frühling und Sommer 1602 fielen, daß Heinrich IV. noch lebte und regierte, als Chapmans Tragödie erschien, so sieht man, daß diese Dramatiker vor keiner Kühnheit, die nur Leben und dramatisches Interesse versprach, zurückschreckten. Allerdings ward auf Antrag des französischen Gesandten die weitere Vorführung König Heinrichs und seiner Gemahlin Maria von Medici sowie überhaupt die Darstellung eines modernen christlichen Königs untersagt; aber wie weit waren selbst die gelehrten Poeten dieser Zeit, zu denen doch Chapman unzweifelhaft zählte, von der dem Leben ausweichenden, die Berührung mit der unmittelbaren Wirklichkeit scheuenden Theorie der nachfolgenden akademischen Dichtung! — Von Chapmans übrigen dramatischen Werken verdienen noch Erwähnung die Tragödie „Alphonsus, Kaiser von Deutschland" („Alphonsus, Emperor of Germany"; erster Druck, London 1654; neue Ausgabe von Karl Elze, Leipzig 1867), eine eigenthümlich phantastische Dramatisirung des Kronstreits zwischen Richard von Cornwall und Alfons von Aragon in der Zeit des deutschen Interregnums, mit einer gewissen Kenntnis der deutschen Verhältnisse und specifisch deutschen Wortwendungen derart erfüllt, daß man entweder einen längern Aufenthalt Chapmans in Deutschland (der ganz gut in

seine unbekannten Jugendjahre fallen könnte), oder mit Elze die Mitwirkung eines deutschen Schriftstellers bei diesem Werk vermuthen muß. Chapmans wahrscheinlich letztes dramatisches Werk war „Cäsar und Pompejus" (erster Druck, London 1631; neueste Ausgabe in den „Comedies and tragedies"), welches erweist, daß auch für die Dramen aus römischer Geschichte lange nach Shakespeare's Hingang noch ein starkes Interesse herrschte.

Zu den dramatischen Poeten, welche am Ausgang der neunziger Jahre zu schaffen begannen, gehörte auch Thomas Dekker, der, 1570 zu London geboren, nach einem Leben voller Wechselfälle, im Schuldgefängnis verbrachten Jahren und hartem Druck der Armut um 1638 in so völliger Dunkelheit starb, daß Todesjahr und Todestag nicht genau anzugeben sind. Dekker war als Mitarbeiter an einer ganzen Reihe von Stücken anderer Dichter betheiligt, erfreute sich aber auch in seinen selbständigen Werken einer großen Beliebtheit. Der große Unterschied zwischen Shakespeare's vertiefendem und echt künstlerischem Genius und der leichtfertigen Aeußerlichkeit seiner talentreichen Mitbewerber läßt sich an einer Gruppe Dekker'schen Stücke, die nach italienischen Novellen bearbeitet wurden, vorzüglich erkennen. In dem „Wunder des Königreichs" („The wonder of a kingdom"; erster Druck, London 1636; neueste Ausgabe in „The dramatic works of Dekker", ebendas. 1873), im „Fortunatus" („Old Fortunatus"; erster Druck, ebendas. 1600; neueste Ausgabe a. a. O.) und in denjenigen Scenen seines erfolgreichsten zweitheiligen Stücks „Die ehrliche Buhlerin" („The honest whore"; erster Druck, ebendas. 1604 und 1630; neueste Ausgabe a. a. O.), welche auf einer italienischen Novelle zu beruhen scheinen, haben wir Beispiele für die ganz äußerliche Dramatisirung der romantischen Erzählungen. Interessanter ist Dekker bereits als einer der ersten, welche das Londoner Stadt- und Bürgerleben auf die Scene brachten. Schon die wirksamsten Züge der „Ehrlichen Buhlerin", obgleich das Stück nach Mailand verlegt ist, stammen aus der frischen Wiedergabe gut beobachteter Wirklichkeit. „Des Schusters Feiertag" („The shomakers holiday"; erster Druck, London 1600; neueste Ausgabe a. a. O.) hat prächtige Scenen und namentlich eine kräftige, drastisch wirksame Figur in dem Schuhmachermeister Simon Eyre, und die Vorzüge der „Ehrlichen Buhlerin" wie des letztgenannten

Drama's legen die Vermuthung nahe, daß Dekker an einigen Stücken aus dem englischen Tagesleben, an denen er mitgearbeitet, beispielsweise an der „Tollen Maid“ („The roaring girl“), die er mit Middleton, und an der „Hexe von Edmonton“ („The witch of Edmonton“), die er mit Rowley und Ford bearbeitete, und in der frische Scenen aus dem englischen Volksleben auffallen, einen maßgebenden und entscheidenden Antheil gehabt habe.

Ein frisches Talent, welches sich in den verschiedenen Stoffgebieten versuchte, von denen das englische Drama um den Beginn des 17. Jahrhunderts bereits Besitz genommen hatte, war Thomas Heywood, der auch als literarischer Vertheidiger der altenglischen Bühne mit seiner „Apologie für Schauspieler“ („Apology for actors“, London 1612) eine gewisse Wichtigkeit erlangte. Heywood soll um 1570 in Lincolnshire geboren sein, er hatte zu Cambridge studirt und war frühzeitig (schon zu Ende der neunziger Jahre) unter die Schauspieler und Dramatiker gegangen. Er durchlebte die ganze Glanzzeit des altenglischen Theaters und erlebte schließlich selbst den Untergang desselben, da er erst 1650 starb. Heywood war nicht ausschließlich dramatischer Poet, er war ein gesuchter und beliebter Verfasser von Prologen und Epilogen zu den Werken seiner Genossen und verfaßte historische Gedichte und erzählende Schriften. Heywood als Dramatiker bewegte sich, mit vereinzelten Ausnahmen, in den Bahnen, auf denen Shakespeare vorangegangen war; viele Scenen und Motive seiner Schauspiele verrathen die direkte Einwirkung des großen Dichters. Als Dichter von Historien schuf Heywood das zweitheilige Drama „König Eduard IV.“ („King Edward IV.“; erster Druck, London 1600; neueste Ausgabe von Field in den „Shakespeare Society Publications“, ebendas. 1842) und wagte sich selbst an die Darstellung des unmittelbar Vergangenen und Selbsterlebten in den Dramen „Leben und Regiment der Königin Elisabeth“ (erster Druck unter dem Titel: „If you know not me you know no Bodie“, ebendas. 1605 und 1606; neueste Ausgabe von Collier: „Two historical plays on the life and reign of Queen Elizabeth“, in den „Shakespeare Society Publications“, ebendas. 1851), deren erstes die Verfolgungen der protestantisch gesinnten Prinzessin Elisabeth durch ihre Schwester, die blutige Maria, sowie die endliche Thronbestei-

gung, deren zweites aber den Sieg über die spanische Armada und die Erbauung der königlichen Börse verherrlichte. Die lose gebauten und ziemlich äußerlichen Dramen erfreuten sich zur Zeit ihrer Entstehung einer großen Beliebtheit. — Im Gebiet des romantischen Drama's schuf Heywood zuerst um 1600 das sagenhaft-phantastische und ganz undramatische Drama „Die vier Lehrburschen von London und die Eroberung von Jerusalem" („The four prentises of London, with the conquest of Jerusalem"; erster Druck, London 1615), welchem „Ein Goldmädchen" („A girl worth gold"), „Das schöne Mädchen von der Börse" („The fair maid of the exchange"), „Ein Kampf um Schönheit" („A challenge for beauty"; erster Druck, ebendas. 1636), das, wie es scheint, nach einem spanischen Vorbild entworfen wurde, und „König und Vasall" („The royal king and loyal subject"; erster Druck, ebendas. 1637; neueste Ausgabe von Collier in den „Shakespeare Society Publications" 1850), das ein Lieblingsproblem der spanischen Dramatiker auf englische Weise behandelte, folgten. Eins der letzten Dramen Heywoods war „Der englische Reisende" („The English traveller", erster Druck 1636), welches durch eine eigenthümliche, den altenglischen Dramatikern (außer Shakespeare) sonst fremde ethische Strenge ausgezeichnet war. In seinen späteren Tagen näherte sich der Poet mit einigen allegorischen Maskenspielen der Richtung Ben Jonsons und seiner Schule.

Ein Altersgenosse Heywoods und einer der fruchtbarsten Dramatiker des Shakespeare'schen Zeitalters, der als selbständiger Poet und „Mitarbeiter" die Londoner Bühnen mit zahlreichen neuen Stücken versorgen half, war Thomas Middleton, um 1570 in London geboren und nach seinen Studien in Cambridge, wie es scheint, eine Zeitlang Soldat, der an dem niederländischen Krieg Antheil genommen hatte. Er lebte dann in London, diente bei verschiedenen Gelegenheiten als officieller Poet der City und starb im Juli 1627. Middletons Dramen wurden den unterhaltendsten der Zeit hinzugerechnet, und er gehörte in der That zu jenen Talenten, bei denen der dramatische Dichter leicht und unvermerkt in den nur unterhaltenden Theaterschriftsteller übergeht. Die älteren Dramen Middletons behandelten mit Vorliebe italienische Novellenstoffe, und die Zeitgenossen fanden, daß sie es an Spannung mit den Shakespeare'schen aufnehmen könnten und dieselben an Leichtigkeit



überträfen. Unter den Tragödien ist die Bearbeitung der Geschichte der Bianca Capello: „Weiber, hütet euch vor eures Gleichen!“ („Women beware women“; erster Druck, London 1657) von einiger Bedeutung. Unter den Komödien zeichnen sich „Das Altengesetz“ („The old law“), das schon um 1599 aufgeführt ward, „Blurt, der Constabel“ („Blurt master counstabel“ erster Druck, London 1602; neueste Ausgabe in „Middleton's works“ von A. Dyce, ebendas. 1840), ferner „Es gibt größere Heuchler als Frauen“ („More dissemblers besides women“; erster Druck, ebendas. 1657, aber schon 1622 als altes Stück erwähnt), „Der Phönix“ („The Pheenix“; erster Druck, ebendas. 1607; neueste Ausgabe a. a. O.) durch eine gewisse rasche Beweglichkeit, aber auch durch jene Ueberladung mit unmotivirter Handlung und jene Flüchtigkeit der Charakteristik aus, deren sich die leichteren Dramatiker gern schuldig machen. In einer zweiten Gruppe von Dramen gestaltete Middleton Stoffe aus dem Londoner Leben seiner Zeit. Dahin gehören: „Der Michaelistag“ („Michaelmess term“; erster Druck, London 1607; neueste Ausgabe a. a. O.); „Eine keusche Maid in Cheapside“ („A chaste maid in Cheapside“; erster Druck, ebendas. 1630; neueste Ausgabe a. a. O.); „Nichts über Frauenlist“ („No wit like a womans“; erster Druck, ebendas. 1657; neueste Ausgabe a. a. O.); „Eine tolle Welt, ihr Herren!“ („A mad world, my masters“). Besonderes Aufsehen erregte gegen den Ausgang seines Lebens Middleton mit dem Drama „Ein Schachspiel“ („A game at chess“), welches im Juni 1624 aufgeführt, aber unmittelbar darauf auf Veranlassung des spanischen Gesandten Gondomar verboten wurde. Dies allegorisch-politische Drama knüpfte direkt an die verunglückte Brautreise des Prinzen Karl (nachmaligen Königs Karl I.) nach Spanien an und behandelte im Sinn der englischen Protestanten das Scheitern der Heirathspläne auf eine spanische Infantin als ein Glück für England. Protestantismus und Papismus wurden als die Gruppen der weißen und schwarzen Schachfiguren dargestellt; der weiße Ritter ist Prinz Karl, der schwarze Gondomar, die glückliche Rückkehr des weißen Ritters und seines Begleiters, des weißen Herzogs (Herzog von Buckingham), aus dem schwarzen Haus (Madrid) wird mit unverhohlenem Triumph gefeiert. Der poetische Werth dieses allegorischen Drama's stand tief unter dem der lebendigen Schau-

spiele Middletons, aber die Wirkung war eine starke, wie sie immer zu sein pflegt, wo außerpoetische Interessen sich der Poesie als eines Mittels bedienen.

Mit Middleton vielfach vereint trat William Rowley auf, von dem wir nur wissen, daß er Schauspieler war und etwa um 1637 sich verheirathete. An einigen sehr erfolgreichen Stücken Middletons, wie der „Spanischen Zigeunerin" („The Spanish gipsey"; erster Druck, London 1653) und der Tragödie „Der Untergeschobene" („The changeling"), hatte er entscheidenden Antheil. Unter den Dramen, die er allein dichtete, fanden einige Londoner Lokalstücke großen Beifall, unter denen „Ein neues Wunder" („A new wonder"; erster Druck, London 1632; neueste Ausgabe in „Old English plays", ebendas. 1815, Bd. 5) das beste und in der That eins der besten bürgerlichen Stücke des altenglischen Theaters ist. Eine Komödie von ihm, „Der Schuhmacher als Gentleman" („A shomaker a gentleman"; erster Druck, London 1638), wurde noch kurz vor dem Untergang der Bühne, für welche Rowley gewirkt hatte, zur erfolgreichen Aufführung gebracht.

Die glänzendsten Erfolge, welche die aller anderen dramatischen Dichter der Zeit, Shakespeare eingeschlossen, hinter sich ließen, hatte ein Dichterpaar, welches in der Regel gemeinsam und wie mit gleicher Berechtigung genannt wird, während doch nur einer von ihnen das eigentlich schöpferische Talent war: Francis Beaumont und John Fletcher. Beaumont und Fletcher galten und gelten als eine wundersam poetische Einheit, und der Umstand, daß Fletcher seinen Genossen lange überlebt hat, ohne daß in seinem Schaffen eine Veränderung und ein Mangel bemerkbar wurden, blieb lange unbeachtet. Jetzt darf es wohl als festgestellt gelten, daß der Antheil, den Beaumont an den gemeinsamen Bühnenschöpfungen des Dichterpaars nahm, ein mäßiger war, daß die Ausführung größtentheils Fletcher zufiel, und daß dasjenige, was man im allgemeinen Beaumont-Fletchers Stil zu nennen pflegt, in Wahrheit nur Fletchers Stil ist. Wenn noch Schlegel meinen konnte: „Es ist unmöglich, die Hand eines jeden an sicheren Kennzeichen zu unterscheiden, und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebenen Stücke, mögen sie von einem allein oder von beiden herrühren, sind in demselben Geist und derselben Manier gedichtet" (A. W. Schlegel, „Vorlesungen zur Geschichte

der dramatischen Literatur", Leipzig 1846, Bd. 2, S. 343), so hat die spätere Kritik in der That eine Sonderung versucht, hat einige wenige Arbeiten Beaumont, zahlreiche andere Fletcher allein zugeschrieben und den Löwenantheil an den gemeinsamen Dichtungen dem letztern überwiesen. Die beiden Dichter repräsentirten im Kreis der altenglischen Dramatiker die englische Aristokratie, beide stammten aus alten Familien, und es ist möglich, daß ihre sociale Stellung anfänglich einen kleinen Antheil an ihren Erfolgen gehabt habe, allein ebenso gewiß, daß diese Erfolge zumeist auf den theatralischen Vorzügen ihrer Werke beruhten.

Francis Beaumont war um 1586 zu Grace Dieu in Leicestershire auf einem alten Erbgut seiner Familie geboren, sein Vater war Richter und ließ auch den Sohn die juristische Laufbahn betreten. Nach kurzen Studien in Oxford trat Francis in das Kollegium des innern Tempels ein, lebte aber vorzugsweise seinen literarisch-poetischen Neigungen, die ihn in intime Verbindung mit John Fletcher gebracht hatten, eine Verbindung, welche bis zu Beaumonts frühem, im März 1615 erfolgtem Tod währte. — John Fletcher war der Sohn des Bischofs von London; im December 1579, als sein Vater noch Pfarrer zu Rye in Sussex war, daselbst geboren, studirte er zu Cambridge, begann dann in London für die Bühne zu schreiben und setzte dies bis zu seinem Tod im August 1625 fort, gelegentlich Verbindung mit Massinger, Shirley und anderen jüngeren Poeten suchend, im großen und ganzen aber durchaus selbständig und ohne irgend welche Abschwächung irgend eines Vorzugs seiner Dramen nach dem Hinscheiden seines poetischen Zwillingsbruders. — Die Zeitgenossen hatten sich so daran gewöhnt, beide Dichter als untrennbar zu betrachten, daß während des englischen Bürgerkriegs „Beaumont und Fletchers Werke"[1] („The works of Beaumont and Fletcher"; erster Druck, London 1647; spätere Ausgabe von Weber, Edinburg 1812; neueste

---

[1] In deutschen Uebertragungen existiren nur wenige Dichtungen Beaumont-Fletchers: „Beaumont und Fletchers dramatische Werke" von Kannegießer (Berlin 1808, 2 Bde.); in Baudissins „Ben Jonson und seine Schule" (Leipzig 1836) Fletchers Meisterwerk „Der spanische Pfarrer". Zahlreiche Erfindungen der Zwillingspoeten und Fletchers allein kamen im vorigen Jahrhundert in (sehr) freien Bearbeitungen und Germanisirungen auf die deutsche Bühne.

Ausgabe von A. Dyce 1843—46) ohne jeden Versuch publicirt wurden, den Antheil der Einzeldichter festzustellen. Für die Nachwelt ist das Verhältnis der verbundenen Dichter zu Shakespeare's Kunst und dem Publikum ihrer Zeit natürlich bedeutsamer als die Feststellung der Mitwirkung Beaumonts und Fletchers bei jedem einzelnen Werk. Die meisten Dramen der Dichter verrathen ganz deutlich, daß dieselben bewußt strebten, die freie Phantasie, die fortreißende Lebendigkeit Shakespeare's zu erreichen, ja jede Wirkung Shakespeare'scher Gestalten und Situationen durch kühnste Phantastik und überraschende theatralische Effekte zu überbieten. Nur in einigen wenigen Fällen scheint Beaumont, der mit Ben Jonson befreundet war, seinen Mitarbeiter zu der Regelmäßigkeit und theoretischen Korrektheit, welche der letztere für die englische Bühne umsonst begehrte, verlockt zu haben. Alle hervorragenderen und erfolgreicheren Stücke der beiden gehören durch die Ueberfülle der Handlung, meist auch durch die effektvolle Unregelmäßigkeit des Baues, die nur in einigen Stücken mit einer Annäherung an Ben Jonsons Regelmäßigkeit vertauscht wird, das romantische Kolorit und Kostüm, überhaupt durch das Vorwiegen der Phantasie der Jonson entgegengesetzten Richtung an: eine Einzelcharakteristik derselben vermöchte beinahe überall nachzuweisen, wie Shakespeare auf unsere Dichter gewirkt, und wiederum, wie sie sich seiner Uebermacht und sittlichen Größe erwehrt haben. Denn Beaumont und Fletcher repräsentiren vor allem auch jene Richtung der altenglischen Dramatik, welche nachmals von der puritanischen Partei hart angeklagt ward. Eine gewisse Ueppigkeit und Lascivität waltet in einzelnen Stücken und vielen einzelnen Scenen vor; ohne daß sie die energische Roheit der älteren Dramatiker völlig überwunden hatten, mischten sie ein Element aristokratischer Leichtlebigkeit und Leichtfertigkeit hinzu. Immerhin aber waren ihre kecke Leichtigkeit und Erfindungskraft, ihre nie versiegende Produktionslust, die nach rechts und links jeden Stoff dramatisirte, ihre Kunst, durch überraschende Scenen und Lösungen zu wirken, ihre glänzende und fortreißende Sprache Eigenschaften, welche ihren besten Stücken noch heute einen gewissen Werth verleihen. Unter den Dramen der Dichterfreunde finden sich nur wenige eigentliche Tragödien. In „Thierry und Theodoret" haben wir die ganze Neigung der altenglischen Dramatiker zum überſteigert Gräßlichen und Unmöglichen.

Höher stehen: „Bonduca", „Valentinian", „Die Jungfrauen-Tragödie" („The maids tragedy") und „Die Doppelehe" („The double marriage"), welche durch eine hinreißende Kraft der Handlung und Pracht des Kolorits über die innere Unwahrscheinlichkeit und die Flüchtigkeit der Charakteristik hinweghilft. Den Tragödien verwandt sind jene romantischen, auf italienische und spanische Novellen oder auch auf die freie Erfindung der Dichter gebauten Schauspiele, in denen eine tolle sinnliche Liebesleidenschaft in der Regel das Grundmotiv abgibt, und in denen Beaumont und Fletcher auch vor den stärksten Voraussetzungen und völligen Abscheulichkeiten nicht erschrecken, sofern dieselben theatralische Wirkung versprechen. Hierher gehören: „König und nicht König" („King and no king"), „Die Inselprinzessin" („The island princess"), „Ein Weib auf einen Monat" („A wife for a month"), „Der Ritter von Malta" („The knight of Malta"), „Der treue Unterthan" („The loyal subject"), welches das Thema der Vasallentreue wieder in ganz eigenthümlicher Weise variirt. — Im eigentlichen Lustspiel wie im bürgerlichen Stück entfaltete namentlich Fletcher nach Beaumonts Tod seine Kraft. Waren einzelne ältere Stücke, wie „Philaster", „Die thörichte Lady" („The scornful lady"), der Manier des Ben Jonson angenähert, so verschmähte der Dichter in „Der Pilger" („The pilgrim") und in „Die Seereise" („The sea voyage") die direkte Nachahmung Shakespeare's keineswegs. Am freiesten aber bewegt er sich, wo er die charakteristische Weise des bürgerlichen Stücks seiner Zeit mit seiner phantastischen, kühnern mischen kann, so vor allem in „Beherrsch' ein Weib, hab' ein Weib!" („Rule a wife and have a wife!"), in den Komödien: „Der Bettlerbusch" („The beggars bush"), „Der spanische Pfarrer" („The Spanish curate"), „Das Mädchen aus der Mühle" („The maid of the mill"), einem der letzten und kräftigsten Stücke Fletchers, und „Das tapfere Mädchen" („The martial maid"), welche die übergroße Gunst des zeitgenössischen Publikums weit auch über Fletchers Tod hinaus behaupteten.

Während solchergestalt die bunte Phantasie und die frische Schaffenslust zahlreicher Dichter, allen voran John Fletcher, den ursprünglichen Zug und Grundton der englischen Dramendichtung lebendig und wirksam erhielten, hatte sich auf der

gleichen Bühne jene schon angedeutete poetische Richtung aufgethan und theilweise in Geltung gesetzt, die ihren Ausgängen und Zielen nach einer ganz andern Literaturbewegung hinzuzuzählen ist. Aber gegenwärtig halten muß man sich, daß sowohl Benjamin Jonson als die ganze Schar der Talente, die ihm folgten, obschon sie einem neuen poetischen Princip zu dienen, sich von den Meistern und Jüngern des ältern Stils zu unterscheiden trachteten, doch im großen und ganzen von der lebendigen Macht des nationalen Drama's mit ergriffen und zum Theil wider ihren Willen Stützen und Förderer der bestehenden Bühne wurden. Die Zahl der aus der Existenz des englischen Theaters erwachsenen Dramen vermehrte sich dadurch ins Ungeheure, und gerade in diesem Ueberreichthum, der doch nicht bloß der Zahl der Stücke nach Reichthum war, liegt eine Erklärung, daß man die Gaben des größten aller Dramatiker nicht ihrem einzigen Verdienst gemäß achtete und hoch hielt. Nur zu bald sollte eine Zeit kommen, in der die ganze bunte Herrlichkeit des altenglischen Theaters hinweggefegt wurde, und in welcher beinahe alle Namen, die mit Shakespeare zugleich genannt wurden, verklangen. Aus ihrer halben Vergessenheit rief sie erst die tiefgehende Bewunderung und Theilnahme wieder hervor, welche Shakespeare's Genius erweckte. In dem Maß, in welchem man dem größten Dichter des Elisabeth'schen Zeitalters, dem letzten gewaltigen Repräsentanten des gewaltigen 16. Jahrhunderts wieder näher trat, besann man sich auf seine Genossen und Mitbewerber, nicht um aufs neue den Abstand zwischen ihm und ihnen zu vergessen, aber um die vielseitige geistige Beweglichkeit und Phantasiefülle und die unermüdliche Empfänglichkeit der Generation zu erkennen, unter der Shakespeare gelebt und geschaffen hatte.



Inhaltsverzeichnis.

Zweiter Band: Hochrenaissance und Reformation.

Drittes Buch: Die Hochrenaissance.

Viertes Buch: Die Reformation.



Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.



Geschichte der neuern Litteratur.

Dritter Band.





Geschichte

der neuern Litteratur.

Von

Adolf Stern.

Dritter Band.

Gegenreformation und Akademismus.

Leipzig.
Bibliographisches Institut.
1882.





Fünftes Buch.

Die Gegenreformation.



Fünfundsechzigstes Kapitel.

Der Beginn und die ersten Wirkungen der Gegenreformation.

Der ersten hochmütigen Geringschätzung, mit welcher man am päpstlichen Hof und in der Hauptsache in ganz Italien die Kunde von den deutschen Reformationsbewegungen aufgenommen hatte, war eine Art dumpfer Betäubung gefolgt. Bei frühern Gefahren, die der Einheit der Kirche und der Herrschaft des päpstlichen Stuhls gedroht, hatten sich viele Mittel als siegreich und unwiderstehlich erwiesen, der Zahl und Macht der lutherischen „Sekte" gegenüber erschienen sie alle verbraucht und wirkungslos. Und dazu fand die Reformation im eignen Lager der Kirche gewaltige Bundesgenossen: die ganze Zahl jener, deren Gewissen über die Verweltlichung und die Entsittlichung der Priesterschaft je länger, um so stärker schlug! Selbst wenn man die politischen Verhältnisse nicht in Anschlag bringt, welche das Vorgehen gegen Luther und die Hunderttausende seiner Anhänger, die bald nach Millionen zählen sollten, stark erschwerten, so sind doch die wiederkehrenden Zögerungen und unsichern Schritte der Kurie begreiflich genug. Die Annahme, daß das böse Gewissen den Arm der Kirche völlig gelähmt habe, wird widerlegt durch die frühste Geschichte der deutschen Reformation. Man that eben, was man vermochte, begriff zu spät die Gewalt der Bewegung und war nicht früher im stande, ihr mit innern Mitteln entgegenzuarbeiten, als bis nahezu die ganze Generation, welche in den Tagen Alexanders VI., Julius' II. und Leos X. emporgewachsen war, im Grabe lag. Am liebsten wäre man natürlich mit Luther verfahren wie mit Savonarola, und erst als sich herausstellte, daß man den Augustiner weder verbrennen könne, noch daß mit seiner Verbrennung die gewaltige Bewegung gestillt sein werde, begann man die verhaßte Notwendigkeit eines Konzils, einer Reform der Kirche an Haupt und Gliedern ins Auge zu

fassen. Seit dem Ende Papst Clemens' VII. begann am Sitz der päpstlichen Gewalt selbst eine mehrfach schon erwähnte Agitation für die Erneuerung der Kirche in ursprünglicher Reinheit und Herrlichkeit. Und zwar anfänglich in einer Weise und Richtung, die in frommen Gemütern den Glauben erwecken konnte, die Einheit der Kirche werde sich erhalten, die drohende Glaubenstrennung durch das Zugeständnis mäßiger und gleichsam lokaler Abweichungen abwenden lassen. Mochte ein guter Teil der Religionsgespräche, der gütlichen Verhandlungen, welche päpstliche Legaten und hervorragende katholische Theologen mit den Protestanten führten, der Rücksicht auf die weltliche Gewalt, namentlich auf diejenige Karls V., entstammen, eine wesentlich veränderte Gesinnung hatte doch auch ihren Anteil daran. Man gestand jetzt nicht nur zu, daß schreiende, gewaltige Mißbräuche in der Kirche eingerissen seien, man gab sich nicht nur den Anschein und mehr als den Anschein, dieselben beseitigen zu wollen, man zog auch einzelne Punkte der unterscheidenden Lehren der deutschen Protestanten in Erwägung und näherte sich ihnen in der Gesinnung mannigfach. Der wachsende Einfluß jener Männer, welche sich zuerst in Rom und nachmals in Venedig zusammengefunden hatten, und aus deren Reihen Papst Paul III. den Engländer Reginald de Pole, den Venezianer Gasparo Contarini, den Bischof von Modena, Giovanni Morone, ins Kardinalkollegium gerufen hatte, brachte einen kurzen Traum der Wiedervereinigung. Damals, als sich nach Rankes Ausdruck die evangelische Rechtfertigungslehre „ganz wie eine litterarische Meinung oder Tendenz über einen großen Teil Italiens ausbreitete", als Contarini mit den Protestanten zu Regensburg verhandelte (vgl. Bd. 2, S. 105), schien der Sieg dieser Gesinnung gewiß.

Aber schon damals stand neben diesen Reformern voll innerer Religiosität und versöhnlicher Gesinnung eine zweite Gruppe von Männern, deren Losung nicht Versöhnung und Wiedergewinnung, sondern energische Unterwerfung der Abgefallenen, Erhebung der Kirche zur unbedingten, durch nichts mehr in Frage zu stellenden Autorität war. Der echte Repräsentant dieser Richtung, der Gründer der Theatinerkongregation, Johann Peter Carafa (als Papst Paul IV.), beherrschte nacheinander drei Päpste, bis er selbst die dreifache Krone trug; er war der Wiederhersteller der Inquisition in einer wuchtigen, zermalmenden, nie



erhörten Strenge. Mit ihm gingen Michele Ghislieri (nachmals als Papst Pius V.), mit ihm Karl Borromeo, der nachmalige Erzbischof von Mailand, Matteo Giberti, der Musterbischof von Verona, mit ihm vor allen Dingen der neugegründete und bald zu Wirkung, Macht und gefürchtetem Ansehen emporgewachsene Orden der Gesellschaft Jesu. Die zelotische Partei, welcher Carafa vorkämpfte, die Anschauung, welche er vertrat, und nach der man den Ketzern nur mit Waffen und Feuer begegnen durfte, nach der alles darauf ankam, den Gegensatz in den Dogmen zu schärfen und zu steigern und die Reform der alten Kirche auf eine Reform der Zucht zu beschränken, siegte unbedingt und in allen Fragen auf dem seit 1545 versammelten, mehrmals geschlossenen und wieder eröffneten Konzil zu Trient. Sie erreichte es, daß trotz aller Stürme und Kämpfe die päpstliche Autorität nicht nur unerschüttert, sondern neugekräftigt aus den jahrelangen Beratungen der Kirchenversammlung hervorging. „Der Geist der Opposition war wesentlich überwunden. Eben in seiner letzten Epoche zeigte das Konzilium die größte Unterwürfigkeit. Es bequemte sich, den Papst um eine Bestätigung seiner Beschlüsse zu ersuchen; es erklärte ausdrücklich, alle Reformationsdekrete, wie immer auch ihre Worte lauten möchten, seien in der Voraussetzung abgefaßt, daß das Ansehen des päpstlichen Stuhls dabei unverletzt bleibe. Wie weit war man da zu Trient entfernt, die Ansprüche von Kostnitz und Basel auf eine Superiorität über die päpstliche Gewalt zu erneuern. In den Akklamationen, mit denen die Sitzungen geschlossen wurden (vom Kardinal Guise verfaßt), wurde das allgemeine Bistum des Papstes noch besonders anerkannt. Glücklich war es demnach gelungen. Das Konzilium, so heftig gefordert, so lange vermieden, zweimal aufgelöst, von so vielen Stürmen der Welt erschüttert, bei der dritten Versammlung aufs neue voll von Gefahr, war in allgemeiner Eintracht der katholischen Welt beendigt. Man begreift es, wenn die Prälaten, als sie am 4. Dezember 1563 zum letztenmal beisammen waren, von Rührung und Freude ergriffen wurden. Auch die bisherigen Gegner wünschten einander Glück: in vielen Augen dieser alten Männer sah man Thränen." (Ranke, „Die römischen Päpste", 6. Auflage, Bd. 1, S. 225.)

Der Erfolg des Trienter Konzils war eine entschiedene, zweck- und zielbewußte Neubefestigung der alten Kirche, der alten Stellung des Priestertums in derselben, ein enges

Bündnis des päpstlichen Stuhls mit den politischen Mächten, welche die katholische Lehre in ihren Gebieten erhalten hatten oder sie wieder zur herrschenden zu machen strebten, und der Beginn eines schonungslosen, methodischen Kriegs zur Niederwerfung des Protestantismus. Für ein paar Jahrzehnte trat selbst die Gewalt der realen Interessen zurück, die Päpste vergaßen, daß sie weltliche Fürsten in Mittelitalien waren, sie halfen die brutale und drückende Fremdherrschaft Spaniens über Italien stärken, weil ihnen Philipp II. seinen mächtigen Arm lieh und der Aufrechterhaltung und Wiederherstellung des alten Glaubens den gewissen Sieg in Aussicht stellte. Mit vernichtenden, kräftigen Schlägen wurden die Anhänger des Evangeliums und selbst die unbewußt zu den protestantischen Lehren Hinneigenden getroffen, in raschem Vorschreiten ward die Herrschaft des Katholizismus in einzelnen deutschen geistlichen Gebieten, in Polen wiederhergestellt, der Kampf gegen die Ketzerei in den österreichischen Landen und Frankreich eröffnet und immer neu aufgenommen; zu einer Zeit schien es, als ob England der alten Kirche wiedergewonnen sei, und wenige Jahre später, als ob Herzog Albas Wüten den niederländischen Protestantismus in Blut ersticken würde. Das seit dem Augsburger Frieden beruhigte lutherische Deutschland sah mit einer Art dumpfen Erstaunens, daß der Papismus, der große Antichrist, die Grenzen seines Reichs wiederum täglich weiter hinausrückte; die zornmütigen Calvinisten hielten sich wach zum Streit und schmiedeten tausend Pläne, wie der drohenden Gefahr zu widerstehen sei. Kaum irgendwer im feindlichen Lager erkannte klar, daß der Neuaufschwung der alten Kirche nicht stattgefunden haben würde, wenn ihre Repräsentanten und Diener noch von demselben egoistisch-weltlichen Geist beseelt gewesen wären, der im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vorgewaltet hatte.

Es war allerdings ein neuer, gewaltiger, wenn auch aus seltsamen Elementen gemischter Geist, der im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts von Rom und Spanien aus die gesamte katholische Welt durchdrang. Die Verbindung tief religiöser Empfindung und schärfster weltlicher Berechnung, reiner, herzentquollener Überzeugung und künstlicher Erhitzung, echt christlicher Opferliebe und Barmherzigkeit und wilder, grausamer Verfolgungssucht, die Erweckung aller lautern und die Aufstachelung aller niedern Kräfte der menschlichen Natur waren



in dieser Gestalt niemals zuvor wirksam gewesen. Sah der gläubige Katholik nur auf die Erneuerung der geistlichen Orden, die strenge Erfüllung der Gelübde, die Pflichttreue und den Todesmut, mit welchem in allen Lagen und mitten unter den Verheerungen großer Seuchen die Mönche wieder ihre Pflicht thaten, verglich er die hingebenden, ausdauernden, eifrigen Seelsorger der neuen Generation mit ihren unmittelbaren Vorgängern, sah er die neuen Bischöfe wieder als milde oder strenge Oberhirten ihrer Herden walten, sah er Päpste wie Pius V. barfuß an der Spitze großer Prozessionen schreiten und die ganze Askese eines syrischen Eremiten ausüben, hörte er von dem Glaubensschwung und der todverachtenden Tapferkeit, mit welcher die vereinigten christlichen Flotten 1571 bei Lepanto die türkische Seemacht besiegten, so mußten ihm bald die Zeiten des ersten Christentums, bald die der Kreuzzüge wiedergekommen dünken. Nahm umgekehrt der Ketzer oder der Zweifelnde den starren Fanatismus wahr, mit welchem die Inquisition auf den leisesten Verdacht hin mit dem Scheiterhaufen oder ewigem Kerker strafte, kam ihm der Geistesdruck zum Bewußtsein, der die gesamte Litteratur der Zeit in den Dienst der Kirche zwang, über abweichende Leistungen Verbot und Vernichtung verhängte und selbst die Werke früherer Tage einer argwöhnischen Sichtung unterwarf, ermaß er, welche Zerrüttung im Leben durch Spionage, welche Lüge und Heuchelei durch die neugeforderte und erzwungene Devotion erzeugt wurden, verstand er, wie bedenklich sich die Glaubenssoldaten der „Kompanie Jesu" von den alten Sendboten christlicher Überzeugung und christlichen Lebens unterschieden, so mochte ihm die ganze kirchliche Erneuerung, die „Gegenreformation", nur Schein und Blendwerk dünken. Und doch war eben das ihr Wesen, daß sie alle diese Momente und Widersprüche in sich vereinte, die äußersten weltlichen Reizmittel so wenig verschmähte wie die innersten geistlichen und zu gleicher Zeit die ganze Demut der ersten christlichen Jahrhunderte, den hochfahrenden Stolz der mittelalterlichen Tage und daneben den Prunk und Pomp, den materiellen Reichtum der Renaissance-Epoche für ihren einen Zweck in Dienst nahm.

Die Doppelnatur des großen Umschwungs und jener Zeiten kam in dem neuen Mönchsorden, der als der echteste Ausdruck der Gegenreformation betrachtet wird, in dem der Jesuiten, voll zu

Tage. Gegründet durch einen schwärmerischen spanischen Edelmann, Ignatius Loyola, den eine frühzeitige Verwundung aus der Laufbahn der weltlichen Ehre in die der geistlichen Wirkung gedrängt hatte, waren die Jesuiten, nachdem sie 1540 mit Mühe die päpstliche Bestätigung ihrer Gesellschaft erlangt hatten, binnen wenigen Jahrzehnten die wichtigsten Mitarbeiter der großen, gegen die heidnische Weltlichkeit des Humanismus und zugleich gegen den Protestantismus im Norden gerichteten Bewegung geworden. Die Jesuiten hatten zu den alten drei Mönchsgelübden das vierte hinzugefügt: „ihr Leben dem beständigen Dienst Christi und der Päpste zu weihen, unter dem Kreuzesbanner Kriegsdienste zu thun, nur dem Herrn und dem Papst als dessen irdischem Stellvertreter zu dienen, so daß, was immer der gegenwärtige Papst und seine Nachfolger in Sachen des Heils der Seele und der Verbreitung des Glaubens ihnen befehlen, und in welche Länder er immer sie entsenden möge, sie ohne Zögerung und Entschuldigung sogleich, soweit es in ihren Kräften liege, Folge leisten wollten". Und indem sie sich hierzu verbanden, ergriffen sie in der That, besonders nachdem Loyolas bedeutendster Genosse, der Spanier Jakob Laynez, als zweiter Ordensgeneral (von 1556—65) an ihre Spitze getreten war, die geeignetsten Mittel. Eine wunderbare, nie wieder erreichte Organisation, welche sich aller Kräfte und Fähigkeiten der menschlichen Natur bemächtigte, aber jedes freie Spiel und jede individuelle Willkür dieser Kräfte im unbedingten Gehorsam gegen die Ordensobern ertötete, eine Schulung der strengsten Art, welche die Ordensglieder auch den schwierigsten Situationen gewachsen machte und den Orden als Gesamtkörper zu einer geradezu ungeheuern Thätigkeit führte, bildeten ihre auszeichnende Eigentümlichkeit. „Es gab keine Gegend auf der Erde, keinen Pfad des geistigen oder praktischen Lebens, auf dem man die Jesuiten nicht gefunden hätte", charakterisiert Macaulay („History of England", Kap. 4) diese Thätigkeit. „Sie leiteten die Ratschlüsse der Könige, sie entzifferten lateinische Inschriften, sie beobachteten die Bewegungen der Trabanten des Jupiter, sie veröffentlichten ganze Bibliotheken von Streitschriften, Kasuistik, Geschichte, physikalischen Abhandlungen, von alkäischen Oden, Ausgaben der Kirchenväter, Madrigalen, Katechismen und Spottgedichten. Die höhere Erziehung der Jugend ging fast gänzlich in ihre Hände über und ward von ihnen mit hervorragender Geschicklichkeit geleitet. Sie



haben offenbar genau den Punkt entdeckt, bis wohin die geistige Entwickelung geführt werden kann ohne Gefahr der Befreiung des Geistes; selbst ihre Feinde müssen einräumen, daß sie in der Kunst, das zarte Gemüt zu leiten und zu bilden, ohnegleichen geblieben sind. Zugleich legten sie sich mit Ausdauer und Erfolg auf die Kanzelberedsamkeit. Mit viel größerer Ausdauer und viel größerm Erfolg bemächtigten sie sich des Beichtstuhls; im katholischen Europa waren sie im Besitz der Geheimnisse jeder Regierung und fast jeder hervorragenden Familie. Sie schlichen aus einem protestantischen Land in das andre unter unzähligen Verhüllungen: als lebensfrohe Kavaliere, als einfache Landleute, als protestantische Prediger. Sie besuchten Länder, welche zu erforschen weder kaufmännische Gewinnsucht, noch edle Wißbegierde jemals die Fremden angetrieben hatten. Aber wo sie sich auch aufhielten, was auch ihre Beschäftigung war: ihr Geist blieb der gleiche, vollständige Hingebung an die gemeinsame Sache, unbedingter Gehorsam gegen die Oberhäupter des Ordens."

Früh ward die mächtige und für die Wiederherstellung der alten Kirche nach allen Richtungen hin thätige Gesellschaft von den heftigsten Anschuldigungen getroffen. Ihre Vermischung geistlicher und weltlicher Interessen, die verhängnisvolle Ertötung der persönlichen Ehre und des persönlichen Gewissens bei ihren Gliedern, welche rückwirkend ihre moralischen Prinzipien beeinflußte, ihre unbesiegliche Schlauheit und kaltblütige Benutzung aller menschlichen Laster und Schwächen, ihre Verachtung von ihr selbst verkündigter göttlichen Gebote zur größern Ehre Gottes, ihr erbarmungsloser Verfolgungsgeist ließen nicht nur die Bekenner des neuen Glaubens in den Jesuiten die gefährlichsten Gegner wittern, sondern erfüllten auch die Gemüter aufrichtiger Katholiken mit Bangen und Abneigung. Klarer und schärfer blickenden Geistern leuchtete bald ein, daß das letzte Ziel der jesuitischen Mission und Erziehung die Leitung einer willenlosen, stumm gehorchenden Welt nach dem Muster des Ordens selbst sein müsse. Nur solange die erste Begeisterung der gegenreformatorischen Bewegung währte, behaupteten die Jesuiten ihren ausschließlichen, von keiner andern religiösen Korporation je erreichten Einfluß.

Die pädagogische wie die litterarische Thätigkeit der Jesuiten war von so gewaltigem Einfluß auf das Zeitalter der Gegenreformation und die demselben eigentümliche katholische Kultur,

daß in spätern Tagen nicht völlig mit Unrecht von einem jesuitischen Zeitalter, einer Jesuiten-Litteratur und -Kunst gesprochen werden konnte. Dennoch ist daran zu erinnern, daß der eigenthümlichste und reinste Schwung des Neukatholizismus, der geistige Vollgehalt der gegenreformatorischen Bewegung, hauptsächlich in den Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gedieh und wirksam ward, in denen jene Naturen, welche vor Laynez und den Seinen zur Reform, zur Wahrheit und Strenge des kirchlichen Lebens gedrängt hatten, im Vordergrund der Bewegung standen. Wie die ganze Restauration der alten Kirche ein Doppelgesicht zeigte und eine Welt voll Widersprüche in sich schloß, so muß man auch beim Einfluß derselben auf Geist und Kunst wohl unterscheiden zwischen der unzweifelhaften Erweckung eines höhern Ernstes, der Anfeuerung träger Naturen, der Wiederbelebung ganzer Empfindungs- und Vorstellungsreihen, die poetisch neu ergiebig waren, kurz, zwischen den wohlthätigen Einflüssen der Gegenreformation und zwischen der Aufreizung zum wilden oder finstern Fanatismus, zu mystisch und ekstatisch durchhauchten Schöpfungen, zur stumpfen oder heuchlerischen Devotion, zur erkünstelten, sinnlich tändelnden und spielenden Kindlichkeit, welche die Stelle wahrer Naivität vertreten mußte, zum hohlsten und geschmacklosesten Wortprunk und zur barbarischen Ausmalung des Gräßlichen und Widrigen. Alle diese Dinge treten uns in der gesamten Litteratur der Gegenreformation entgegen; wenige Werke standen rein und voll nur unter dem Eindruck der günstigen und rühmlichen Seite der Bewegung, zahlreichere unter der ausschließlichen Einwirkung der bedenklichen Richtung derselben; in den meisten Schöpfungen, welche der Zeit der Gegenreformation angehören, mischen sich die Elemente oft in unlöslicher Weise und geben Zeugnis für die gewaltige und tiefgreifende, ins Mittelalter zurückdrängende Bewegung, welche man wohl als die größte, nachhaltigste und erfolgreichste Reaktion der gesamten Weltgeschichte bezeichnen mag.

Die stärkste und augenfälligste Wirkung übte die Gegenreformation an ihrer Wiege, in Italien, und demgemäß auch auf die italienische Litteratur. Der Gegensatz, welcher zwischen dem herrschenden italienischen Litteraturgeist am Eingang und Ausgang des 16. Jahrhunderts obwaltet, ist ein geradezu ungeheurer; der wieder erstarkte Katholizismus lenkte namentlich die Dichtung auf ganz andre Bahnen und durchdrang auch jene



alten Formen, die man festhielt, mit einem ganz neuen Geiste. Die unbedingte, vielfach ungezügelte und aller edlern Selbstzucht entbehrende Freiheit, welche das Zeitalter der Frührenaissance wie der Hochrenaissance erfüllt hatte, war jetzt dem härtesten Zwange gewichen. Auf Italien lag ein doppelter schwerer Druck: der politische Spaniens, der geistige Roms. Kaum wagte die Republik Venedig noch eine gewisse Selbständigkeit zu behaupten. Spanische Statthalter geboten in Cagliari und Palermo, in Neapel und Mailand; die Mediceer von Toscana, die Gonzaga in Mantua und die Este in Ferrara und Modena, selbst die Päpste als Fürsten des Kirchenstaats und die Johanniter auf Malta waren von der spanischen Politik abhängig. Argwöhnisch und mit begründeter Überzeugung, daß ihre Herrschaft in Italien verhaßt sei, regierten die spanischen Vizekönige und Gouverneure mit eiserner Hand. Dazu kam der schon geschilderte geistige Druck. Die italienische Gesellschaft mußte sich von innen heraus umbilden und die Einzelnen, soweit sie dies nicht vermochten, eine doppelte und dreifache Maske der Unterwürfigkeit und der tadellos kirchlichen Gesinnung tragen. Ein gewisser strenger Ernst des Daseins, der nicht die Laster, aber jede heitere Zwanglosigkeit ausschloß, herrschte in allen Kreisen. Die Litteratur, soweit sie nicht vom Geiste der Gegenreformation selbst ergriffen ward, mußte wenigstens ernst und würdevoll erscheinen. Da es nicht möglich war, den uralten Zusammenhang der italienischen Poesie mit der antiken Litteratur zu lösen, ja da die Jesuiten und alle ihnen Gleichgesinnten bald herausfanden, daß dieser Zusammenhang, sofern er äußerlich bleibe, minder gefährlich sei als der innige Einklang der poetischen und litterarischen Bestrebungen mit dem unmittelbaren Leben des Volks, so blieb die Nachahmung und Nachbildung der antiken Litteratur auch in diesem Zeitraum ein mitwirkendes Moment des litterarischen Lebens. Ja, die Jesuiten selbst wurden in ihrer außerordentlichen litterarischen Thätigkeit die Begründer einer besondern neulateinischen Litteratur von großem Umfang. Die Vorteile formeller Kultur und erhöhter Bildungsansprüche blieben der Dichtung gewahrt. Nur das Beste, was aus der antiken Litteratur für die italienische erwachsen und noch bei weitem nicht genug erwachsen war: der klare, freudige Lebensmut, der Zug freier Größe, die geistige, von der Heuchelei und dem Schein freie Wahrhaftigkeit der Schaffenden, konnte nicht erhal-

ten werden. Der akademische Geist im italienischen Litteraturleben dieser Zeit durfte weit unerfreulicher heißen als jener in der Litteratur des 15. Jahrhunderts. Eine große Zahl von Talenten flüchtete in die äußerliche, formelle Nachahmung der Antike als in ein neutrales, dem Verdacht weder spanischer Machthaber, noch päpstlicher Inquisitoren preisgegebenes Gebiet. Eine andre Zahl schuf sich die mangelnde Freiheit der poetischen Darstellung, indem sie Empfindungen und Sitten, die in der wirklichen Welt jetzt geächtet waren, in eine konventionelle Welt verlegte und hierfür wiederum die antike Mythologie zu Hilfe rief. Im großen und ganzen kann man sagen, daß die beiden seit der Gegenreformation allein geduldeten Richtungen der Poesie einander ablösten. Man begann mit ernsten und in gewissem Sinn lebensvollen Darstellungen, welche vom Geist neuerweckter religiöser und kirchlicher Stimmung durchhaucht waren. Man ging dann über zu der völligen Abkehr vom Leben, zur Herrschaft einer Poesie, in der überhaupt keine Leidenschaft, keine starke Empfindung und keinerlei Wirklichkeit, aber auch keine ideale Vorstellung vorhanden war, welche der Wirklichkeit hätte gefährlich werden können. Das herrschende System gefährdete jede echte Dichtung, soweit Dichtung und Menschendarstellung identisch genannt werden dürfen. Denn nicht, wie die Menschen in Wahrheit sind, auch nicht, wie sie nach dem in der Seele des Dichters lebenden Ideal sein sollen, sondern, wie sie unter Rücksicht auf Forderungen von außen zu scheinen hatten, mußte der Dichter, der nicht verdächtig werden wollte, zur Darstellung bringen. Kein Wunder, daß man den höchsten Aufgaben der Poesie bald auswich und ihnen mehr und mehr untergeordnete substituierte.

Nicht mit einem Mal trat diese Wendung ein, und nur unter großen Schwierigkeiten ward eine so mächtige, zwei volle Jahrhunderte auf die freieste Entwickelung des Individuums und des Talents gestützte Litteratur ins Joch gezwungen. Die Wiederherstellung einer wie immer gearteten Autorität kostete schmerzliche Opfer, zahlreiche hervorragende Naturen setzten den Widerstand bis zum eignen Untergang fort. Dennoch bleibt erstaunlich, in welch kurzem Zeitraum die Tendenzen der Gegenreformation und die gesellschaftlichen und bürgerlichen Zustände, welche im Schatten der spanischen Gewaltherrschaft gediehen, zur ausschließlichen Geltung gelangten. Der unleugbare Aufschwung,



den die italienische Dichtung unter den Pontifikaten von Paul III. bis zu Sixtus V., unter der ersten Einwirkung der neuen Frömmigkeit, des neuen Ernstes und der neuen, von der Gesellschaft Jesu geleiteten Erziehung nahm, sollte sich freilich bald genug als eine vorübergehende künstliche Anstachelung erweisen. Eine tiefe und lang währende Ermattung des italienischen Geistes, ein allmähliches, aber unaufhaltsames Herabstimmen und Herabgleiten der großen italienischen Kultur traten bald an die Stelle der momentanen Erhebung. Im Sinn der herrschenden Gewalten war die Ermattung und Herabstimmung wertvoller als der Aufschwung. Nicht überzeugte, glaubensstarke und glaubensinnige, sondern unterwürfige, leicht zu lenkende Menschen begehrte man. Vergleicht man das Italien der Gegenreformation mit dem der Hochrenaissance, so tritt uns auf allen Gebieten, namentlich aber auf dem der Litteratur, entgegen, wie gewaltsam und tiefeingreifend die Umbildung binnen wenigen Jahrzehnten vorschritt, und welche verhängnisvollen Wirkungen sie hatte.

Sechsundsechzigstes Kapitel.

Torquato Tasso.

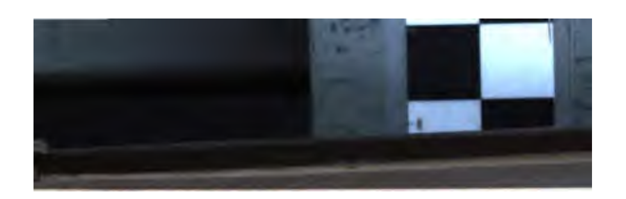
Die geistigen Wirkungen der Gegenreformation, der ausgebreiteten erstaunlichen Thätigkeit der Gesellschaft Jesu und namentlich der von den Jesuiten geleiteten katholischen Erziehung wurden mit einer Stärke und Schnelligkeit sichtbar, welche da und dort selbst ihre Urheber überraschten. Man war in den Kreisen der eigentlichen Fanatiker der kirchlichen Autorität keinen Augenblick darüber zweifelhaft gewesen, daß ein großer Teil der italienischen Kunst und Litteratur geopfert werden müsse, wenn sich beide in ihrer Weiterentwickelung den neuen Forderungen und Prinzipien nicht anbequemen wollten. Widerstandsloser jedoch, als es um die Mitte des Jahrhunderts möglich erschienen war, vollzog sich im großen und ganzen der geistige Umschwung, und gleich der Beginn desselben ward durch das Auftreten einer glänzenden und bedeutenden Dichtererscheinung bezeichnet. Die Rückkehr zu einem größern Ernst des Daseins, das tiefe Verlangen nach einer neuen Innerlichkeit, der Ekel vor den letzten Ausartungen und wüsten Orgien der Renaissancekultur trafen zum Teil schon mit der kirchlich-politischen Wandlung des fünften Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zusammen. Daneben waren doch noch alle wahrhaften Vorzüge und reichen Bildungsschätze der eben verschwindenden Periode vorhanden, so daß die günstigsten Vorbedingungen für die Erscheinung eines Dichters gegeben waren, welcher den neuen Geist, der das italienische Leben durchdrang, mit der Kunstvollendung und dem stolzen Kunstgefühl der eben verflossenen Zeit vereinigte. Torquato Tassos Erscheinung und mächtiger Erfolg hingen mit dem Umschwung der Zustände wie der geistigen Anschauungen aufs innigste zusammen; ohne das Tridentinische Konzil und die Restauration des Katholizismus würde er sein



Talent an einem andern Stoff und in andrer Ausführung bewährt haben. Tassos poetisches Hauptwerk bringt wie kein andres die besten Seiten der Gegenreformation zur Anschauung und Geltung, offenbart aber auch die Schranken und Mängel dieser ganzen geistigen Bewegung und erscheint zudem von den dunkeln persönlichen Schicksalen des großen Dichters überschattet, Schicksalen, welche doch auch in tieferm Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen und jenen neuen kirchlich-politischen Zuständen Italiens standen, die eben kurz charakterisiert worden sind.

Torquato Tasso ward als der Sohn des Dichters Bernardo Tasso (Bd. 2, Kap. 28, S. 32) am 11. März 1544 zu Sorrent geboren, wohin Bernardo Tasso ein Jahr zuvor von Salerno übergesiedelt war. Der Knabe hatte eine trübe und ihn früh reifende Jugend zu durchleben. Die Ächtung des Fürsten Sanseverino von Salerno und die Treue, welche Torquatos Vater seinem Herrn bewahrte, zerstörten das schöne Familienleben Bernardo Tassos auf immer. Die Familie der Rossi hielt Porzia Tasso nach der Flucht ihres Gemahls in Neapel zurück. Der siebenjährige Torquato, ein vorzüglich beanlagter Knabe, ward 1551 in die Schule gebracht, welche die Jesuiten in Neapel eröffneten, nachdem sie kaum Aufnahme in dieser Stadt gefunden hatten. Hier verblieb er drei Jahre, wurde 1555 seinem Vater nach Rom gesendet und nahm bei dieser Gelegenheit schon den letzten Abschied von seiner edlen und schönen Mutter; sie starb im Februar 1556. Von jetzt ab teilte der Knabe das Wanderleben seines Vaters. Einige Zeit schickte ihn Bernardo nach Bergamo, der Heimatstadt seines Geschlechts, rief ihn dann zu sich nach Pesaro, wo er als Gespiele des Erbprinzen von Urbino zuerst in eine Hofwelt eintrat, siedelte mit ihm 1559 nach Venedig über und machte hier die Entdeckung, daß der rege gewordene poetische Trieb des Sohns weit über den noch in Ansehen stehenden Dilettantismus, der zum vollendeten Cortigiano gehörte, hinausstrebe. Bernardo Tasso, welcher dem Sohn eine ruhigere Existenz wünschen mußte, als seine eigne war, hatte Torquato zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt. Überdies ist kaum zu bezweifeln, daß er die veränderten Verhältnisse in Italien, die Gefahren, die fortan mit der humanistischen Bildung und einer ausschließlichen Richtung auf litterarische Ideale notwendigerweise verbunden waren, vor-

ausfühlte. Freilich erwies sich, wie immer, die Natur mächtiger als die kluge Berechnung; Torquato begann nach dem Willen des Vaters seine Studien zu Padua, studirte neben der Jurisprudenz Theologie und Philosophie und beschäftigte sich vor allem mit der Ausgestaltung eines romantischen Gedichts, „Rinaldo", mit dem er in den Bahnen Ariostos zu wandeln, aber dessen Frivolität und scherzhafte Ungebundenheit zu meiden gedachte. Das Gedicht, handschriftlich und bruchstückweise an Freunde mitgeteilt, erregte als das Produkt eines Achtzehnjährigen jene frohen und hochfliegenden Hoffnungen, welche sich fast immer an die verhältnismäßig reife Leistung eines jugendlichen Talents knüpfen. Bernardo Tasso ward von seinen Freunden bestürmt, sowohl die Erlaubnis zur Veröffentlichung des „Rinaldo" zu erteilen, als auch in die ausschließliche Hingabe des Sohns an poetische Arbeiten und litterarische Studien zu willigen. Nur schwer entschloß sich der Vater Torquatos dazu, obschon ihm natürlich die Begabung des Sohns und die Teilnahme, welche diese Begabung erregte, Freude bereiteten. Das kleine epische Erstlingswerk ward, 1562 veröffentlicht, auch in weitern Kreisen beifällig aufgenommen. Nach der Sitte der Zeit, im Hinblick auf die Notwendigkeit, hohe und vornehme Gönner zu besitzen, und nicht ohne eine gewisse reflektierte Erinnerung an Ariosto und seine Beziehungen zum Haus Este, hatte Torquato den „Rinaldo" dem Kardinal Ludwig von Este, welcher der Bruder Herzog Alfonsos II. von Ferrara war, wie Kardinal Ippolito der Bruder Herzog Alfonsos I. gewesen war, gewidmet. Die Widmung ward huldvoll aufgenommen und das Interesse, welches man dem jugendlichen Dichter entgegenbrachte, durch Geschenke und Versprechungen für die Zukunft bethätigt. Man erfuhr, wie ernst es Tasso mit seinem poetischen Beruf nahm, daß er den glühendsten Ehrgeiz hege, seinen Dichternamen den hervorragenden der italienischen Litteratur hinzuzugesellen. Und was im Augenblick mehr galt als alles, man wußte, daß der junge Poet von dem Zug der Zeit, moralisch-ernsthaft zu werden, ergriffen, von dem neuen Pathos, das aus so verschiedenartigen Quellen strömte, ganz und gar durchdrungen sei. Der erste Plan zu einem großen heroischen Epos, welches aus diesem Geist geboren werden sollte, war bereits gefaßt, ward in Briefen erörtert, und Tassos Studien richteten sich auf die Forderungen, denen der epische Dichter im höchsten Sinn zu



genügen habe. Homer und Virgil wurden von ihm nicht bloß genossen, sondern gelehrt durchforscht. In der Art und Weise, wie sich Tasso außerdem durch die Platonische Philosophie und Versenkung in theologische Schriftsteller auf seine schon festgestellte Lebensaufgabe vorzubereiten suchte, zeigt sich ein entschiedenes Übergewicht von Reflexion, und sie hat wesentlich zu jener spätern Auffassung beigetragen, welche dem Dichter des „Befreiten Jerusalem" jedes unmittelbare poetische Talent absprach. Inzwischen paarten sich alle diese gelehrten Anläufe und bewußten Vorsätze mit einer wirklich poetischen Naturkraft, mit dem Bedürfnis und der seltensten Fähigkeit, in Stimmungen zu leben, einer nicht allzureichen, aber beständig arbeitenden Phantasie. Die Wahl seines epischen Stoffs erwies schon allein, daß der Zug seiner Natur mächtiger sei als die Abhängigkeit von den akademischen Traditionen. Eine lyrische Natur von tiefer Innigkeit und zufolge seiner Jugenderlebnisse von wesentlich elegischer Neigung, ein Erzählertalent von mehr malerischer als plastischer Richtung, eine hohe Kunstauffassung und künstlerische Begeisterung, in welcher das eigenste Leben der Periode der Hochrenaissance gleichsam noch nachpulste, ließen Tasso aus der Masse der dichtenden Petrarchisten hervorragen und stellten eine bedeutende Entwickelung in Aussicht. Leider blieben ihm gesunde Lebensverhältnisse, die dieser Entwickelung hätten zu Hilfe kommen können, vollständig versagt. Indem er 1565 als Hofkavalier in die Dienste des Kardinals von Este berufen wurde und sorgenfreie Muße zur Ausführung seines großen poetischen Plans erhielt, dessen Held der Führer des ersten Kreuzzugs war, und welcher damals noch den Namen „Goffredo" trug, kam er in den Mittelpunkt eines Lebens, das ihn zu gleicher Zeit berauschte und bedrückte. Herzog Alfonso II. von Ferrara behauptete die Traditionen seines Hauses durch eine glanz- und prunkvolle Hofhaltung, durch militärische Machtentfaltung und die freigebige Huld, mit der er Künstler und Dichter förderte. Auf der andern Seite war der Sohn der unglücklichen Renata von Lothringen ein stattlicher Despot im Sinn des neuen Absolutismus, geordnete Regierung schien ihm von Strenge, Härte und persönlicher Willkür ganz unzertrennlich, die Aufrechterhaltung seines Staats zwang ihn zur unbedingten Fügsamkeit gegenüber der Inquisition und jener argwöhnischen Überwachung alles geistigen Lebens, die jetzt von Rom aus betrieben wurde.

Die Voraussetzung, unter der er Gelehrte und Dichter begünstigte, war nicht bloß die einer aufrichtigen Loyalität, welche er mit Recht begehren durfte, sondern einer absolut unterwürfigen Hingabe an seinen Willen, seine Neigungen, eine beständige gespannte Aufmerksamkeit auf alles, was das Interesse des Fürsten oder seines Hauses war und hieß. Als Tasso am ferraresischen Hof zuerst eintraf, feierte man eben mit prunkvollen Festen, Schauturnieren und Schauspielen aller Art die Vermählung Alfonsos mit der Erzherzogin Barbara von Österreich. Die Entfaltung des fürstlichen Pompes, der doch nur als Symbol unbeschränkter Machtfülle und Größe galt, wirkte auf den jungen Dichter gewaltig und fesselte ihn für immer an Verhältnisse, in denen er sich nichtsdestoweniger wund reiben sollte. Rein äußerlich betrachtet, ward ihm mit der Berufung nach Ferrara ein Glück zu teil. Das Leben im reichen Haushalt des Kardinals, auf den herzoglichen Lustschlössern, der damenreiche Hof, an welchem vor allen die beiden Schwestern des Herzogs, die Prinzessinnen Lucrezia und Leonore von Este, dem Dichter mit Freundlichkeit und Aufmunterungen entgegenkamen, die bunte Mannigfaltigkeit der ihn umgebenden Welt, das lebendige und schmeichelnde Interesse, welches seinen poetischen Leistungen und Plänen von vielen Seiten begegnete, sagten Torquato Tasso durchaus zu. Mit Eifer und Zuversicht warf er sich auf die Ausarbeitung seines großen Gedichts, welches ihm die Erfüllung seiner Träume von glänzender äußerer Lebensstellung und unsterblichem Ruhm zu verbürgen schien. Gleichwohl konnten ihm die Schattenseiten seiner Existenz: die tägliche und sklavische Abhängigkeit von der launischen Gunst seiner fürstlichen Beschützer, die unter anstandsvollen Formen verborgene, aber heftige und unbarmherzige, mit allen Mitteln der Verleumdung und Intrige arbeitende Rivalität poetischer Nebenbuhler und bedürftiger Hofkavaliere, nicht lange verborgen bleiben. Der Müßiggang in einer „von Gelehrsamkeit und Romantik wahrhaft übersättigten Stickluft" (Voigt, „Torquato Tasso am Hofe von Ferrara", in Sybels „Historischer Zeitschrift", Bd. 20, S. 30), der Gegensatz zwischen Wohlleben und entschiedener Armut, denn Tasso besaß und erwarb eben nichts, als was ihm die Gunst seines Patrons zukommen ließ, steigerten auf der einen Seite des Dichters natürliche Anlage zur melancholischen Träumerei, auf der andern jene ehrgeizige und argwöh-



nische Reizbarkeit, welche seinem Schicksal eine so verhängnisvolle Wendung geben sollte. Zunächst freilich genoß er alle Annehmlichkeiten, welche diese eigentümliche Existenz in sich schloß. Von Ferrara aus verbreitete sich, nachdem die ersten Gesänge des spätern „Befreiten Jerusalem" vollendet waren, der Ruhm des jugendlichen Dichters und erregte wenigstens in einzelnen Kreisen hochgespannte Hoffnungen auf das große epische Gedicht. Die lyrischen Gedichte, in denen Tasso mit mehr oder weniger Empfindung und mehr oder weniger künstlichem Spiel den Schönheiten des Hofs huldigte, gingen in Abschriften von Hand zu Hand, halfen das Interesse an Tassos Persönlichkeit verstärken und die ungeduldigen Erwartungen, mit denen man dem heroischen Epos entgegensah, beschwichtigen. Als Tasso 1570 den Kardinal von Este auf einer Reise nach Paris begleitete, sah er sich auch am Hof Karls IX. ehrenvoll ausgezeichnet und erregte das Interesse jener geistigen Kreise, welche für die Restauration und neue glorreiche Herrschaft der alten Kirche kämpften und arbeiteten. Gerade während seines Aufenthalts in Paris aber ward ihm die Zweideutigkeit und Unsicherheit seiner Lage empfindlich zum Bewußtsein gebracht. Während er im Louvrepalast von Bewunderern umdrängt war, mußte er borgen und Kostbarkeiten verpfänden, um äußerlich so auftreten zu können, wie es die Lage erforderte, und während er sich in der Gunst des französischen Hofs zu befestigen suchte, verlor er diejenige des Kardinals von Este. Er scheint unvorsichtige Äußerungen zu gunsten der Hugenotten gethan zu haben, und seine Neider verfehlten nicht, dieselben so zu hinterbringen, daß es der Kardinal für notwendig fand, den Dichter aus seinen Diensten zu entlassen. Torquato Tasso reiste 1571 mit einem Sekretär des Kardinals nach Italien zurück, verweilte kurze Zeit in Rom und begab sich dann wieder nach Ferrara, wo seine besondere Gönnerin, die Prinzessin Lucrezia, seinen Eintritt in den direkten Dienst des Herzogs Alfonso vermittelte. Tasso war auch hier nur einer der Hofkavaliere des Fürsten, ohne eine andre Verpflichtung als die, zur gelegentlichen Unterhaltung zu dienen, etwas vorzulesen und etwa im Auftrag des Herzogs einen und den andern Brief in litterarischen Angelegenheiten zu schreiben. Er selbst rühmte in seinen Briefen, daß seine Stellung durchaus ehrenvoll und leicht sei und ihm volle Muße für die Weiterführung seiner poetischen Arbeit gebe. Tasso

selbst unterbrach dieselbe, indem er im nächsten Jahr sein Schäferspiel „Aminta" dichtete, welches, mit großer Pracht ausgestattet, unter rauschendem Beifall noch 1572 aufgeführt ward. Der Erfolg dieser lyrisch-dramatischen Schöpfung gereichte offenbar auch dem Herzog und dem gesamten Hof zur Genugthuung, und die Zeit von der Aufführung des „Aminta" bis zur ersten Vollendung des „Goffredo" war für Tasso die glücklichste seines Lebens. In der Sicherheit seines Selbstgefühls kündigte er damals das große epische Gedicht durch eine besondere Schrift: „Gonzaga. Ein Gespräch über die anständigen Freuden", an und vermaß sich zum voraus, Ariostos bunte, zusammenhangslose Abenteuer und willkürlich schwankende Charaktere weit hinter sich zu lassen. Er erfreute sich zur Zeit der vollen Gnade des Herzogs und der beiden Prinzessinnen; seine poetischen Nebenbuhler, die zugleich auch Nebenbuhler im Hofglück waren: Guarini und Pigna, warfen ihm vor, daß er sich seiner Gunst überhebe, und suchten ihn ohne Zweifel neidisch herabzusetzen. Daß Tasso selbst in dem poetischen Liebesspiel, welches Sitte war und von ernsten Geschäftsmännern so eifrig getrieben wurde wie von Poeten, gelegentlich wirklich leidenschaftliche Regungen empfand, denselben mehr Raum ließ, als in dieser gefährlichen Welt ratsam sein mochte, daß es ihm an beglückender Gegenliebe nicht fehlte, dürfen wir annehmen. Dagegen scheint es reine Sage, welche den Dichter zum Geliebten der Prinzessin Leonore von Este erhob und aus einer verbotenen, aber erwiderten Leidenschaft für diese die spätern Mißgeschicke Tassos ableitete. Ohne Frage hat Tasso durch thörichtes Pochen auf die Teilnahme der Prinzessinnen, vielleicht durch gelegentliches Rühmen der ihm zu teil gewordenen Huld, den reizbaren Stolz Alfonsos herausgefordert; vielleicht hat selbst Leonore von Este ein tieferes und zarteres Gefühl für den Dichter gehegt, obschon die ganze Erscheinung der klug resignierten, kränklichen, zurückgezogen lebenden und zahlreichen Andachtsübungen hingegebenen, vom Volk als Heilige gepriesenen Prinzessin, die er bei der Gestalt der Sophronia im „Befreiten Jerusalem" besonders im Auge gehabt haben wird, der Vorstellung einer wirklich leidenschaftlichen Hingabe an irgendwen widerspricht. Gewiß ist, daß Torquato Tassos innerliche Zerrüttung nicht aus einer glutvollen, herzverzehrenden und verratenen Leidenschaft entstammte, wie nach seinem Tod gefabelt wurde. Seine beweg-

liche Phantasie und das eitle Bedürfnis, von Frauen gehegt und verwöhnt zu werden, ließen ihn von einer Schönheit zur andern irren; seine poetischen Huldigungen galten so gut der inzwischen zur Herzogin von Urbino gewordenen Prinzessin Lucrezia wie Leonore; er verbrachte 1573 längere Zeit an ihrem Hof zu Pesaro und im reizenden Castel Durante; als 1575 die durch ihre Schönheit berühmte Gräfin Leonore von Scandiano am ferraresischen Hof erschien, ward der erregbare Dichter sofort der „Sklave ihrer Reize". Auch sonst fehlte es ihm nicht an Beziehungen, die einer hoffnungslosen Verehrung für Madonna Leonora das Gegengewicht hielten.

Die Seelenkrankheit Tassos, welche seit der Mitte der siebziger Jahre entscheidend hervortrat, stammte aus andern Quellen. Der Dichter hatte 1575 sein Epos in einer ersten Bearbeitung vollendet und wünschte dasselbe einem Kreis litterarischer Freunde in Rom zur Beurteilung vorzulegen. Da man am Hofe von Ferrara damals noch nicht argwöhnte, daß Tasso sich hinwegsehne, erhielt er den erbetenen Urlaub zur Reise nach Rom. Hier knüpfte er denn im November Verhandlungen mit dem Kardinal Ferdinand von Medici an, welcher gehofft zu haben scheint, daß sich Tasso aus den Diensten der Este in diejenigen seines Hauses hinüberlocken lassen werde. Damit steigerte Tasso das innere Unbehagen und die Unruhe, welche ihn seit längerer Zeit peinigten. Er mußte sich sagen, daß er damit, wie die Auffassung an den italienischen Höfen der damaligen Zeit einmal war, eine Schuld gegenüber dem Herzog Alfonso auf sich lud. Thatsächlich gedieh er auch niemals zum klaren Entschluß, sich um Aufnahme in Florenz zu bewerben, fuhr aber fort, mit dem Gedanken daran zu spielen. Schlimmer als diese geheimen Pläne wirkten auf den Ehrgeizigen die Zerwürfnisse, in welche er über sein Gedicht mit der Mehrzahl jener Litteraturkenner und Kritiker geriet, denen er das Gottfried-Epos vorlegte. Unterliegt es beim Vergleich ihrer Einwände, ihrer Änderungsforderungen mit Tassos Hauptwerk auch keinem Zweifel, daß der verletzte Dichter in den meisten Fällen das gute Recht der Poesie verteidigte, einen sicherern Instinkt für das poetisch Richtige und Wirksame besaß als die Mehrzahl derer, welche jetzt die Umarbeitung seines Epos begehrten oder wohl gar vorschlugen, daß er die romantischen Zuthaten streichen und damit die ganze Eigentümlichkeit der Erfindung opfern solle, so hatte er doch die Anlegung der höchsten

Maßstäbe, die volle Strenge der Kritik selbst herausgefordert. Er geriet durch den Widerspruch zwischen seinen Erwartungen von der Wirkung seines Gedichts und der thatsächlichen Aufnahme bei einer großen Zahl derer, die er für berufen hielt zu urteilen, in eine täglich wachsende Aufregung. Die Sorge, daß die abfälligen Urteile über sein Werk, welche sicher von den ferraresischen Gegnern und Neidern umhergetragen wurden, auf den Herzog zurückwirken könnten, war keine ganz ungegründete — Tasso hatte eben am Hof schon manchen raschen Sturz und manche rücksichtslose Behandlung einst Begünstigter mit angeschaut.

Dazu kam die verhängnisvollste Einwirkung der Zeit. Der Dichter gelangte unter den mancherlei Einwänden, die ihm entgegentönten, zum Bewußtsein, daß seine Auffassung des Daseins und ein Teil seiner Gedanken und Empfindungen nicht völlig mit der Richtung harmonierten, welche die höchsten kirchlichen Autoritäten der Welt zu geben suchten. Er fürchtete, ketzerische Gedanken zu hegen und als Ketzer angeklagt zu werden. Einem möglichen drohenden Schicksal suchte er durch eine Selbstanklage vor der Inquisition zu Bologna vorzubeugen. Nun lag es freilich durchaus nicht in dem neuen System, einem der Kirche unterwürfigen, den großen Glaubenskrieg im Heiligen Land feiernden Poeten um deswillen übelzuwollen, weil er kein Asket und Fanatiker war. Torquato Tasso erhielt daher die beruhigendsten Zusicherungen, allein dieselben vermochten ihm das Gleichgewicht seines Geistes nicht wiederzugeben. Es wird niemals genau zu ermessen sein, ob er in der That an einem Verfolgungswahnsinn litt, welcher seit dem Jahr 1577 zum Ausbruch kam, oder ob er durch thatsächliche Intrigen und durch das sichere Gefühl, daß seine Ehrenstellung am Hof bedroht sei, in seiner Melancholie nnd Reizbarkeit bestärkt wurde. Sprechen gewisse Anzeichen für den Ausbruch einer wirklichen Geisteskrankheit, so ist anderseits gewiß, daß alle die Dinge, von denen Tasso träumte: Verrat von Dienern und Freunden, heimliche und schwere Anschuldigungen bei Fürsten und Inquisition, Durchsuchung der Papiere, gedungene Meuchelmörder, im Italien der Gegenreformation nur zu sehr Wirklichkeiten waren. Auf alle Fälle hatte er die klare Beherrschung der Situation verloren. Nachdem ihm von dem gereizten Herzog eine erste Haft (im Juni 1577) auferlegt worden war, hielt er sein Bleiben in Ferrara für lebensgefährlich,



entfloh und eilte auf einsamen Wegen durch die Abruzzen nach seiner Geburtsstadt Sorrent bei Neapel, wo er seine einzige Schwester, die Witwe Cornelia Sersale, aufsuchte und in ihrem dürftigen Haus eine erste Zuflucht fand. Aber schon nach wenigen Monaten verlangte ihn in die Welt, welche er verlassen hatte, zurück. Er ging nach Rom und erwirkte sich hier 1578 durch den ferraresischen Geschäftsträger die Erlaubnis zur Rückkehr an den Hof. Daß er hier kühler aufgenommen wurde als vorher, daß ihm der Herzog die Auslieferung des Manuskripts des „Befreiten Jerusalem" verweigerte, weil er thatsächlich oder angeblich fürchtete, daß Tasso dies Werk vernichten könne, durfte nur als Konsequenz des Vorangegangenen gelten. Tasso entfloh zum andernmal, ging erst zum Herzog von Urbino, dem Gemahl Lucrezias, von welchem diese getrennt lebte, dann nach Mantua und Turin. Aber natürlich fand er nirgends Rast, das Schicksal seines großen Gedichts, von dem er schon jetzt fühlen mochte, daß es sein einziges bleiben werde, lag ihm schwer auf dem Herzen. Dazu übten Ferrara und das reiche, üppige Hofleben, welches ihn dort umgeben hatte, allerdings die Kraft des Magnetbergs aus. Der Dichter begann alsbald wieder Verhandlungen, die ihn zum andernmal zurückführen sollten. Der Herzog zeigte sich nicht ungeneigt, ihn wieder aufzunehmen, bedingte jedoch, daß Tasso sich einer ärztlichen Behandlung unterwerfen und das Versprechen geben solle, sich fernerer Beleidigungen gegen die Hofleute zu enthalten. Hätte Tasso die Geduld und kühle Übersicht besessen, sein Verhältnis zum Herzog vorher völlig klar zu stellen und zu regeln, so möchte das Schlimmste vermieden worden sein. Aber ohne irgendwelche klare und feste Versprechungen Alfonsos zu haben, eilte er nach Ferrara zurück, traf dort am 21. Februar 1579 inmitten eines großen Festgetümmels ein, welches durch die eben bevorstehende neue Vermählung des Herzogs mit Margherita Gonzaga veranlaßt ward, konnte im Augenblick weder Zutritt bei dem Herzog, noch bei den Prinzessinnen erlangen und brach, dadurch aufs äußerste gereizt, in so wilde Schmähungen gegen Alfonso, seine Schwestern und den ganzen Hof aus, daß die Verfügung des Herzogs, ihn als Wahnsinnigen in das Hospital des Klosters Sant' Anna zu bringen, wenigstens in den Augen der unterwürfigen Ferraresen gerechtfertigt erschien.

Die Verhaftung Tassos war der Beginn einer siebenjährigen Einkerkerung, welche sich nur in den letzten Jahren in eine Art

milderer Gefangenhaltung verwandelte. Der Dichter durfte arbeiten, durfte nach und nach Besuche empfangen und in Ferrara einzelne Häuser besuchen. Es scheint unzweifelhaft, daß er Anfälle von Tobsucht hatte, wochenlang in dumpfem Trübsinn hinbrütete; es ist aber ebenso gewiß, daß er monatelang im vollen Besitz seiner Geisteskräfte war, daß die Haft, in der man ihn hielt, zu seiner Genesung nichts beitragen konnte, sondern im Gegenteil sein seelisches Leben tiefer zerrütten mußte. In dem Verhalten Herzog Alfonsos war ein Stück despotischer Pädagogik, welches in den nächsten Jahrhunderten mehrfach wiederkehren sollte. Er mochte annehmen, seine Gunst an einen Unwürdigen verschwendet zu haben, und Bedenken tragen, den Dichter freizulassen, welcher sich in schlimmen Stunden in Drohungen gegen ihn, sein Haus und seine Diener ergangen hatte. So schmachtete Tasso in strengerer und milderer Haft; während derselben erschien 1584 zu seinem tiefsten Kummer das ursprüngliche Gedicht „Das befreite Jerusalem“. Wohl trug dasselbe den Ruhm des Dichters durch ganz Italien, weckte überall die tiefste Teilnahme mit dem Mißgeschick seines Verfassers; allein es entzündete auch gleichzeitig eine jener litterarischen Streitigkeiten, welche im damaligen Italien beim Mangel einer wahrhaft freien geistigen Bewegung ungewöhnliche Bitterkeit annahmen. Die begeistertsten Freunde des Dichters erhoben ihn nach seinen Wünschen weit über Ariosto, die Anhänger des alten nationalen Epikers ließen es ihrerseits an herabsetzenden, ja hämischen Beurteilungen des „Befreiten Jerusalem“ nicht fehlen, und während der Dichter Fürsten und Kardinäle, Staatsmänner und Gelehrte um Verwendung für seine Freiheit anflehte, hatte er sich gleichzeitig gegen die Anschuldigungen litterarischer Gegner zu vertheidigen.

Herzog Alfonso zeigte sich geraume Zeit allen Fürbitten und Vorstellungen unzugänglich. Nach dem Erscheinen des „Befreiten Jerusalem“ wurden die Verwendungen häufiger und dringlicher, aber erst im Juli 1586 bewilligte der Herzog dem verwandten mantuanischen Hof Tassos Freilassung, und der Herzog von Mantua mußte eine Art Bürgschaft für das fernere Wohlverhalten des Dichters übernehmen. Die Kerkerpforten öffneten sich für einen gebrochenen, unheilbar kranken Mann, dem wenig Aussicht mehr blieb, seine Jugendträume von großen dichterischen Thaten ferner zu verwirklichen.

Tasso begab sich zunächst an den Hof der Gonzaga, wo er wohl freundliche Aufnahme fand, aber nicht heimisch zu werden vermochte. Der Dichter fühlte die alte Unruhe bald genug in sich erwachen; der tragische Widerspruch seines Lebens, daß es ihn immer aufs neue an Fürstenhöfe zog und er doch jedesmal bald erkannte, daß sein poetisches Gedeihen andre Lebensluft fordere, trat auch in Mantua hervor. Die litterarischen Arbeiten, welche im Kerker zu Ferrara nicht geruht hatten, setzte er eifrig fort, gab gleich in der nächsten Zeit nach seiner Befreiung das Gedicht „Floridante“ seines Vaters heraus (vgl. Bd. 2, S. 33) und arbeitete an der Tragödie „Torrismondo“. Eine glückliche Episode in seinem Leben bildete im Sommer 1587 der Aufenthalt in Bergamo, der Geburtsstadt Bernardo Tassos und dem Sitz seines Hauses. Der Dichter wohnte hier im Haus des Cavaliere Tasso, seines Verwandten, und ward von der gesamten Bürgerschaft, welche in ihm den berühmten Abkömmling einer bergamaskischen Familie erblickte und als seine eigentliche Vaterstadt zu gelten wünschte, auf den Händen getragen. Er gab von hier aus seine Tragödie „Torrismondo“ heraus und faßte den Entschluß, nicht wieder an den Hof von Mantua zurückzukehren, sondern nach Rom zu gehen, wo er am Kardinal Scipio Gonzaga einen Verehrer und, wie er meinte, einen aufopferungsfähigen Gönner besaß. Die Thronbesteigung des Erbprinzen Vincenzio trieb ihn indes noch einmal nach Mantua zurück, wo er die Erfahrung machen mußte, daß der freundliche Verkehr mit einem noch nicht regierenden Prinzen kein Maßstab des künftigen Verkehrs mit dem regierenden Fürsten ist. So kam er noch vor Ausgang des Jahrs 1587 in Rom an. Scipio Gonzaga und andre empfingen ihn mit aller Teilnahme, der energische und nüchtern-kluge Papst Sixtus V. hingegen eröffnete dem Dichter keine Aussichten auf eine hervorragende Stellung in Rom oder besondere Würdigung. Unter bittern Klagen die fortan einen Hauptinhalt seiner Briefe ausmachen, von beständig wachsender Unzufriedenheit erfüllt und von einer Unruhe hin und her getrieben, die halb das Produkt seines kranken Gemüts und halb die Wirkung aussichtsloser und peinlicher Verhältnisse war, geht er im Jahr 1588 nach Neapel, hier unternimmt er vergebliche Versuche, die Mitgift seiner Mutter und einen Teil des konfiszierten väterlichen Vermögens zu erhalten; 1589 erscheint er aufs neue in Rom, ohne bessere

Aussichten zu erlangen. Auf weitern unstäten Wanderungen lebt er 1590 einige Zeit in Florenz, wo der mediceische Hof seiner materiellen Not zu Hilfe kam, wieder in Mantua, abermals in Neapel und Rom, wo er bald bei vornehmen Familien, bald in Klöstern eine seiner würdige Freistätte findet, bald auch mit schlechten Herbergen fürlieb nehmen muß und den Druck der Armut gelegentlich sehr hart zu empfinden hat. Ein schlimmeres Verhängnis als der momentane Mangel, dem durch seine zahlreichen Verehrer und Gönner immer wieder rasch abgeholfen wurde, waren die innerliche Zerrüttung und die Unterordnung des Dichters unter die geistige Anschauung seiner Gegner. Ganz im Geiste der Zeit hatte der für Tasso begeisterte Teil der italienischen Schriftsteller und Litteraturfreunde den tiefern Ernst, die religiöse Stimmung des Tassoschen Epos gegenüber dem Ariostschen hervorgehoben. Die ästhetischen Gegner begnügten sich nicht damit, für das gute Recht und den Ruhm des ältern Epikers einzutreten, sie verbündeten sich auch mit jenen Fanatikern, die selbst das „Befreite Jerusalem" weitaus zu weltlich, zu sinnlich-reizvoll fanden, mit den Pedanten der Crusca, welche die romantischen Episoden in einem heroischen Epos für unduldbar erklärten. Sie riefen einen kritischen Sturm gegen Tassos Gedicht hervor, welcher zwar die rasche Verbreitung des in zahlreichen Ausgaben und Nachdrucken fort und fort erscheinenden Werks nicht hemmte, dem aber der Dichter selbst nicht mehr gewachsen war. Seit seiner Entlassung aus dem Kerker arbeitete er an einer völligen Umschmelzung seiner größten Schöpfung, welche er endlich gegen den Ausgang des Jahrs 1592 zu Rom beendete, und die als das „Eroberte Jerusalem" („Gerusalemme conquistata", Rom 1593) erschien. Von Tasso gerühmt als „aus seinem Geist geboren, wie Minerva aus dem Haupte des Jupiter", von einigen wenigen Kritikern und geistlichen Gönnern als das bessere Werk gepriesen, vermochte diese Neubearbeitung, die Frucht seiner Askese, seiner grübelnden Reflexionen über Fragen des Glaubens und der Kunst, seines Studiums des Augustinus und Thomas von Aquino, die er durchforschte, „um nicht im Finstern zu bleiben und seine Schriften nach dem System des Katholizismus zu verbessern", niemals das frische Leben und die Farbenfülle der ersten Schöpfung zu verdrängen. Gleichwohl ward die kältere, vermeintlich korrektere und rechtgläubigere Bearbeitung mit den letzten Lebensschicksalen des Dichters mannigfach verflochten. 1591 hatte Ippolito Aldo-



brandini als Clemens VIII. den päpstlichen Thron bestiegen und seinen Nepoten Cinzio Aldobrandini zum Kardinal ernannt. Der Papst wie der Kardinal wollten Tasso wohl; der letztere drang auf die Berufung des Dichters nach Rom zur Vollendung der neuen Bearbeitung des großen Gedichts, mit der er beschäftigt war. Um die Herausgabe zu fördern, welche bei Tassos reizbarem Mißtrauen gegen alle äußern Verhältnisse und seiner wachsenden Unschlüssigkeit sich unabsehbar verzögern konnte, nahm der Kardinal den Angelo Ingegneri in seine Dienste, der Tasso bei der endlichen Abschrift und der Korrektur des Drucks beistand. Das „Eroberte Jerusalem" wurde in dankbarer Rücksicht hierauf Cinzio Aldobrandini gewidmet, welcher nun wiederum seinerseits alles aufbot, um dem Dichter eine letzte und höchste Genugthuung, die feierliche Dichterkrönung auf dem Kapitol zu Rom, zu erwirken. Tasso war im Mai 1594 nach Neapel gegangen, wo er den Prozeß über sein mütterliches Vermögen noch betrieb und in ebenjener Zeit durch einen für ihn leidlichen Vergleich beendete. Hier empfing er im Herbste desselben Jahrs die Botschaft, daß der Papst und der römische Senat ihm die Ehren des Triumphs zuerkannt hätten.

Es war eine Botschaft, die in jedem Betracht zu spät kam. Tasso hatte seinen Kerker in Ferrara schon körperlich krank verlassen, auf den fried- und freudlosen Wanderungen der letzten Jahre hatte er sich von mancherlei Übeln gepeinigt und im allgemeinen immer kraftloser und matter gefühlt. Nach Neapel hatte er sich wesentlich auch zur Wiederherstellung seiner Gesundheit begeben, mit der es inzwischen während des Sommers 1594 immer abwärts gegangen war. Er hatte sich bereits in das Unvermeidliche gefügt und seine Seele von den irdischen Dingen abgewendet, als ihm die Einladung nach Rom zukam. Es bedurfte ernsten Zuredens seiner neapolitanischen Freunde, um ihn zum Aufbruch nach der Ewigen Stadt zu veranlassen. Hier traf er im November ein, Kardinal Cinzio Aldobrandini empfing ihn mit großem Gefolge schon vor den Thoren und geleitete ihn zum vatikanischen Palast, wo er den Dichter in seiner eignen Wohnung aufnahm; der Papst äußerte bei der Vorstellung am andern Tag, daß er ihm den Lorbeerkranz erteile, um denselben durch Tasso geehrt zu sehen. Die inzwischen eingetretenen Herbstregen und der schlechte Gesundheitszustand des zu Feiernden gaben Veranlassung, die pomphafte Zeremonie der

feierlichen Dichterkrönung bis zum nächsten Frühling zu verschieben. So ward es Tasso nicht beschieden, dieselbe zu erleben. Seine verzehrende Krankheit nahm während des Winters von 1594 auf 1595 beständig zu; er fuhr zwar fort, an dem begonnenen Gedicht über die „Sieben Schöpfungstage" zu arbeiten, von dem er meinte, daß es seinem Seelenheil noch förderlicher sein und ihm eine noch höhere Stufe zum Himmel werden müsse als selbst das „Eroberte Jerusalem"; aber er vermochte die Dichtung nicht mehr völlig auszuführen. Mit dem herankommenden Frühling fühlte er seine letzten Kräfte schwinden und sehnte sich nach klösterlicher Abgeschiedenheit. Das hoch gelegene Kloster Sant' Onofrio, in dem er reinere Luft zu atmen und größere Stille zu finden hoffte als im Palast, zog ihn an; er bat den Kardinal um Erlaubnis, dahin übersiedeln zu dürfen, und ward Anfang April vom Prior und den Mönchen mit aller Teilnahme und Ehrerbietung, die seinem Ruhm, seinem Unglück und seiner zweifellosen Rechtgläubigkeit gebührten, aufgenommen. Von Sant' Onofrio aus schrieb er wenige letzte Abschiedsbriefe an einige treu ergebene Freunde, beschwor, als Kardinal Aldobrandini den schon bettlägerigen Kranken zum letztenmal besuchte, seinen Gönner, alle Exemplare des „Befreiten Jerusalem" aufkaufen und verbrennen zu lassen, und widmete seine letzten Tage ausschließlich Andachtsübungen. Am 25. April 1595 schlossen sich Torquato Tassos Augen für immer. Kardinal Aldobrandini wollte nicht ganz auf das feierliche Schauspiel verzichten, welches den Römern die Bedeutung des Dichters hatte vor Augen stellen sollen: er ließ Tassos Leiche im offenen Sarg, das Haupt mit dem Lorbeer gekrönt, im feierlichen Zug nach der Kirche San Spirito in Sassia und dann zum Kloster Sant' Onofrio zurückführen, in dessen Kirche Tassos Hülle ihre letzte Ruhestätte fand.

Torquato Tassos Dichtererscheinung war die bedeutendste der italienischen Litteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und für diejenigen, welche mit den Grundanschauungen und Tendenzen übereinstimmten, von denen der Dichter des „Befreiten Jerusalem" beherrscht wurde, die bedeutendste der neuern Litteratur überhaupt. Denn, wie schon hervorgehoben worden, in Tasso begegneten sich die Eigenschaften, Antriebe und notwendigen Endziele eines großen und wahrhaften poetischen Talents mit jenen religiös-politischen und litterarisch-akademischen



Grundsätzen und Bestrebungen, welche in ihrer Weiterwirkung die poetische Selbständigkeit, die individuelle Freiheit des schöpferischen Talents aufheben mußten. Tasso sog seine Kraft aus beiden Elementen, aber bereits in den grimmigen Zweifeln, die ihn über Wert und Berechtigung seiner jugendlichen, natürlichern Dichtweise peinigten und welche den dichterischen Arbeiten und Leistungen seines letzten Jahrzehnts ein Gepräge der korrekten Leblosigkeit und der konventionellen Kirchlichkeit aufdrückten, war leicht zu erkennen, daß die geistige Richtung, von der er ergriffen war, und die er aufrichtig selbst ergriffen hatte, die poetische Eigenart nicht dulden konnte und wollte. Indes liegt Tassos eigentliche Bedeutung durchaus bei den Schöpfungen seiner ferraresischen Zeit, und es hat lediglich ein historisches Interesse, das allmähliche Überwiegen der akademischen Formprinzipien und der kirchlich-asketischen Tendenzen in den spätern Dichtungen und Dichtungsbearbeitungen zu verfolgen.

Der ungebrochenste Zusammenhang Torquato Tassos mit der seitherigen italienischen Poesie und den bis zur Gegenreformation vorwiegenden Richtungen und Neigungen derselben offenbart sich in seinen lyrischen Dichtungen. Wenn ihn einzelne Kritiker den hervorragendsten „Petrarchisten" des 16. Jahrhunderts genannt haben, so haben sie dabei den individuellen und erlebten Teil seiner Lyrik zu gering und diejenigen Gedichte, in denen er sich an die konventionelle Liebesdichtung anschloß, zu hoch angeschlagen. Aber gewiß ist, daß Tasso als Lyriker am wenigsten geneigt war, der Stimmung seiner Zeit zu huldigen, daß er es in der Hauptsache andern überließ, die Ketzerei des Nordens zu verfluchen und den Sieg der streitbaren Kirche zu feiern. Die außerordentlich zahlreichen lyrischen Dichtungen des Poeten wurden bei seinen Lebzeiten nur unvollständig in den „Gedichten"[1] („Rime", Venedig 1583) gesammelt, späterhin, als man den „Werken" des Dichters die sorgfältigste Herausgabe angedeihen ließ („Opere", ebendas. 1722—44; neueste Sammlung von Rosini, Pisa 1821 ff.), unter den verschiedensten Gesichtspunkten vereinigt und gruppiert. Gleichwohl wird man darauf verzichten müssen, in den vielen und grundverschiedenen lyrischen Gedichten des Tasso nur poetische

[1] Deutsche Übertragung: „Auserlesene lyrische Gedichte Torquato Tassos", von K. Förster (Leipzig 1821, 2. Auflage 1844).

Zeugnisse seiner äußern und innern Erlebnisse zu sehen. Die Auffassung der Poesie, welche er teilte, gestattete das Spiel mit erlogenen, angekünstelten Empfindungen, die formell neue Wiederholung der poetischen Gedanken und Gefühle andrer, die beständige Anwendung einer Reihe von poetischen Situationen, Bildern und Redewendungen ohne innern Bezug des Dichters zu denselben. Für jene argwöhnisch überwachten und von der strengsten Sitte äußerlich geregelten Kreise, in denen sich der Dichter zumeist bewegte, mußten auch die Gedichte, die frei und wahr dem Innern des Poeten entströmten, als poetische Spiele dargeboten werden, und nur bei den Andachts- und den höfischen Huldigungsgedichten ward naiv genug vorausgesetzt, daß sie die wahrste Meinung und Gesinnung ihrer Verfasser ausdrückten. Es wird daher immer ein Gegenstand des Streits bleiben, wie viele der Gedichte Tassos als unmittelbare Ergüsse seines Innern zu betrachten sind, wie viele als reflektierte und gekünstelte Formspiele zu gelten haben. Bei Tasso wie bei zahlreichen italienischen Lyrikern darf man nicht vergessen, daß echte poetische Stimmung und inneres Erlebnis sehr oft in herkömmliche Umhüllungen gekleidet sind, daß die Neigung zur Allegorie und rhetorischen Allgemeinheit den Dichter nur da völlig verläßt, wo die innere Ergriffenheit ihn über die selbstgesetzten Schranken hinausreißt. Fast durchgehends ist dies der Fall in jenen Gedichten, in denen er sein eignes Schicksal oder das unselige seiner Eltern beklagt, im elegischen Nachklang die herben Erlebnisse seiner Jugend wach ruft oder sein ganzes Dasein als einen sonnenlosen Tag schildert. Für seine berechtigte und unberechtigte Melancholie findet Tasso stets die unmittelbarsten und ergreifendsten Töne, und in den erschütternden, aber nur im edelsten Ausdruck zu Tage tretenden Klagen über die geraubte Freiheit und das zerbrochene Streben zeigt sich die vornehme und eigenartig maßvolle Natur Tassos. Diese schwermütigen und tiefinnigen Klänge, auch sprachlich zum Schönsten der italienischen Lyrik des 16. Jahrhunderts gehörig, tragen das Gepräge der vollen Wahrheit. Das Gleiche gilt von einer Reihe von Sonetten, welche die Freude des Dichters an jugendlicher Anmut und Reinheit, den stillen Genuß idyllischer Abgeschiedenheit, momentanen Friedens (denn dauernden gewann Tasso niemals) ausdrücken. Auch in zahlreichen seiner Madrigale, einer poetischen Form, die er mit besonderer Vorliebe pflegte, erhebt

sich der Dichter über das Spiel mit Bildern und rhetorischen Geistreichigkeiten, das er natürlich auch im Madrigal treibt, zu höchst innigen oder anmutigen poetischen Stimmungen und Gedanken. Die Huldigungen, welche er an die verschiedenen Schönen richtet, die ihm Liebe eingeflößt, schwanken in charakteristischer Weise zwischen dem Ausdruck wirklicher Leidenschaft und tiefern Gefühls und dem höfischer Galanterie. Der Versuch, sie als einzelne Liebesromane Tassos zu scheiden und zu gruppieren, muß schon hieran scheitern. Gleichwohl sind einzelne unter ihnen, in denen der Dichter kühner und unmittelbarer, als es die Weise der Petrarchisten ist, poetische Augenblicke, in ihm nachzitternde glückliche Situationen und Erlebnisse festhält, andre, in denen wenigstens ein Hauch von wirklicher Empfindung die abstrakten moralphilosophischen und liebesphilosophischen Erörterungen in klangreichen Versen durchdringt, woran Tassos gesammelte Gedichte nur allzureich sind.

Torquato Tassos höchster Ruhm, sein Weltruf, gründete sich auf seine epischen Dichtungen und, da sein Jugendgedicht „Rinald“ („Il Rinaldo“; erster Druck, Venedig 1562; dann in den verschiedenen Ausgaben der Werke) eben nur als Talentprobe eines jugendlich Aufstrebenden anzusehen ist, ausschließlich auf sein großes episches Gedicht „Das befreite Jerusalem“ [1] („Gerusalemme liberata“; erster Druck [nur vierzehn Gesänge], ebendas. 1580; erste vollständige Ausgabe gegenwärtiger Gestalt von Febbo Bonna, Parma 1581; beste neueste Ausgabe von Bodoni, ebendas. 1794). Wenn der Epiker Tasso von Zeitgenossen und Nachlebenden höher gehalten und gepriesen wurde als der Lyriker und lyrische Dramatiker, so ist es dennoch kein Widerspruch, zu sagen, daß die unbestreitbaren Vorzüge des „Befreiten Jerusalem“ durchaus den charakteristischen elegisch-romantischen Grundstimmungen der Natur und des Talents Tassos entsprechen. Des Dichters wesentlich lyrische Anlage und seine Neigung für die deskriptive Poesie, der feierlich-elegische Ernst, welcher dicht neben einer unbesiegbaren

[1] Älteste deutsche Übertragung: „Gottfried von Bulljon oder das erlösete Jerusalem“, in deutsche heroische Poesie überbracht von Dietrich von dem Werder (Frankfurt am Main 1626), spätere (in Prosa) von W. Heinse (Mannheim 1781); metrische Übertragungen von J. D. Gries (Jena 1800 bis 1803; 13. Auflage, Leipzig 1874) und K. Streckfuß (ebendas. 1822; verbesserte Ausgabe letzter Hand, Halle 1840).

Freude am äußern Prunk und Pomp steht, der Zug seiner Phantasie zu idyllischen Vorstellungen, eine ganze Reihe subjektiver Elemente verleihen dem „Befreiten Jerusalem" seine bleibende Wirkung und sichern ihm Anteil bei Generationen, welche weder von der akademisch-reflektierten Komposition des großen Gedichts, noch von der gegenreformatorischen Tendenz desselben gefesselt werden.

Zwar die beständig wiederholten Vorwürfe, daß Tasso mit dem Stoff selbst einen Mißgriff gethan und seine poetische Kraft an ein der Vorstellungsweise und dem Gefühl der neuern Jahrhunderte entfremdetes mittelalterliches Abenteuer verschwendet habe, sind nur bedingt zuzugeben. Dem Sinn seiner Zeit und der Grundstimmung, welche die katholische, vor allem die romanische, Welt in seinen Tagen beherrschte, lag der erste Kreuzzug, die Eroberung des Heiligen Grabes durch Gottfried von Bouillon und seine Scharen, keineswegs so fern. Die Fahrten Karls V. gegen Tunis und Algier waren als Kreuzzüge aufgefaßt worden, die Heerfahrten gegen die Türken wurden mit Kreuzpredigten eingeleitet, und die stärksten und gewaltigsten Päpste, die der gegenreformatorischen Bewegung ihren eigentlichen Schwung verliehen und ihre Erfolge verschafften, planten bekanntlich die Vertreibung der Türken aus Europa und gelegentlich die Wiedereroberung des Heiligen Landes. Wenn Tassos Widmung an Herzog Alfonso von Ferrara prophetisch auf die Zeit hinweist, wo die Völker Christi sich in Frieden sehen und den Barbaren die große Beute zu entreißen gehen werden, so handelt es sich um mehr als einen Poetentraum. Dazu trat dann die symbolische Bedeutung des „Befreiten Jerusalem"! Die gesamte katholische Welt war in der Kreuzzugsstimmung: der Marsch des Albaschen Heers gegen die Niederlande, die lange geplante Expedition der Armada gegen England und selbst das Gemetzel der Bartholomäusnacht stellten sich der Phantasie der ersten Generationen, die von den Jesuiten erzogen wurden, in einem Lichte dar, das sie verwandt mit den Heldenthaten der Kreuzzüge erscheinen ließ. Torquato Tasso hob diese herrschende Stimmung in eine höhere Region, indem er seinen Stoff aus der Geschichte des ersten Kreuzzugs erwählte. Es heißt ihn durchaus ungerecht beurteilen, will man ihm eine innere Beteiligung am Gegenstand seiner Darstellung absprechen. Aber diese innere Beteiligung gilt freilich im wesentlichen nur den



Episoden und Gestalten, die aus seiner Erfindung stammten, während er die Überlieferung von den eigentlichen Kämpfen und Heldenthaten, die zum Gewinn der Ewigen Stadt geführt hatten, äußerlich und nur unter dem Gesichtspunkt der episch-heroischen Würde behandelte, der den betreffenden Darstellungen das frische Leben nimmt und die notwendige Steigerung des Interesses verhindert. Daß die Stimmung, welche das Epos des Tasso ursprünglich hervorgerufen hatte und demselben entgegengekommen war, rasch verflog, ist gewiß. Trotzdem blieb das Gedicht bis zu einem gewissen Grad in Italien volkstümlich, ging episodenweise in den Volksmund über und wurde selbst in die Provinzialdialekte übertragen. Daß es auch in den folgenden Jahrhunderten und im protestantischen Europa gewisse Wirkungen äußerte, ist unbestreitbar und bleibt ein hohes Lob, wenn auch anderseits zugestanden werden muß, daß die epische Kunst Tassos den allmächtigen Zauber der naiven Epik aus dem Jugendalter der Völker nicht besitzt.

Die Anlage des „Befreiten Jerusalem" ist insofern echt episch, als der Dichter den Beginn des Kreuzzugs und seine mehrjährigen Kämpfe als geschehen annimmt und, in die Mitte der Dinge hineingreifend und auf das Vergangene zurückkommend, die letzte Rast des Kreuzheers in Tortosa vor dem eigentlichen Aufbruch nach der Heiligen Stadt zum Ausgangspunkt seiner Erzählung wählt. Gott selbst schaut herab auf Tortosa und sendet den Engel Gabriel als Boten an Gottfried, der im Rate der Fürsten und Heerführer den alsbaldigen Zug auf Jerusalem durchsetzt und für denselben mit dem Oberbefehl betraut wird. Die epische Maschinerie, welche Tasso für unerläßlich erachtete, erscheint glücklicher als in andern Dichtungen; der Allmächtige, der, zur Erde herabblickend und die Herzen prüfend, nur in Gottfried von Bouillon den Eifer glühen sieht, die Heilige Stadt den Heiden zu entreißen, steht seinem Feldherrn bei, während Satan seine verdammten Geister aufbietet, das ganze Christenheer zu verderben, und die Beteiligung von Himmel und Hölle an diesem Kampf hat wenigstens ein anschaulicheres und tieferes Motiv als das Eingreifen beider in andre epische Handlungen. Das Kreuzfahrerheer, das rasch vor Jerusalem rückt, wird eines seiner ritterlichsten Kämpfer, des jugendlichen Rinald, durch die schöne Zauberin Armida beraubt, und hier fließen denn der epische Bericht, den Tasso nach den Chroniken des ersten Kreuzzugs

erstattet, und seine romantische Erfindung ineinander. Die Kreuzfahrer, zur Bestürmung der Stadt entschlossen, können nicht eher siegen, als bis Rinald, den Gottfried von Bouillon um einer Blutschuld willen aus dem Christenlager verbannte, in dasselbe zurückgeführt ist. Die Abenteuer, welche Rinald selbst zu bestehen hat, diejenigen, welche den ritterlichen Boten aufbehalten sind, die ihn aufzusuchen, ihn aus den Gärten und Armen der Armida emporzuscheuchen haben, die Dinge, welche unterdessen vor und in Jerusalem vor sich gehen, geben zu einem Wechsel der Szenen und einer gewissen epischen Mannigfaltigkeit Anlaß. Freilich wird die Zwiespältigkeit, welche in dem wechselnden Ton der freien dichterischen Gestaltung und des wenig belebten, nur rhetorisch aufgeputzten Referats über historische Vorgänge liegt, nicht überwunden; sie wird zu keiner innern Einheit verschmolzen, während doch Tasso anderseits der äußern Einheit sehr große Opfer an natürlichem Fluß und an Fülle des Details bringt. Unser Interesse konzentriert sich daher fast ausschließlich auf die vom Dichter hinzu erfundenen Episoden und Gestalten, sie bieten Tasso Gelegenheit zur Entfaltung seines eigensten Talents. Die Liebe, die gemeinsame Todesgefahr und Errettung Olinds und Sophroniens („Gerusalemme liberata", II. Gesang), der Eintritt Armidens in das Lager der Christen und die Wirkung ihrer Erscheinung auf die jugendlichen Helden in diesem Lager (IV. Gesang), die Flucht Erminias (VI. und VII. Gesang), die tödliche Verwundung und die Taufe Clorindes durch Tancred (XII. Gesang), der Traum Gottfrieds von Bouillon (Anfang des XIV. Gesangs), die Schilderung der Zaubergärten Armidens (XV. und XVI. Gesang) sind offenbar die Höhepunkte des Gedichts. Aus der ganzen Reihe der Szenen, welche die historischen Vorgänge und die Massenbewegungen darstellen, lassen sich mit den genannten Episoden eigentlich nur zwei Momente von höchster Schönheit vergleichen: die freudig-schmerzliche Erschütterung des Christenheers beim ersten Anblick von Jerusalem (III. Gesang) und die Schilderung der großen Dürre, unter der die Streiter verschmachteten, sowie des wundergleichen plötzlichen Regens, welcher ihnen Rettung bringt (XIII. Gesang). Für die Wiedergabe gerade der charakteristischen Züge der historischen Handlung, für die Mischung von Andacht und Blutdurst, von Heroentum und tierischer Wildheit im Kreuzheer, für das Wildgewaltige und halb Verzweifelte der eigentlichen Bestür-





mung und endlichen Eroberung der Heiligen Stadt waren Tasso seine ursprüngliche Natur und seine tendenziöse Richtung gleich hinderlich; der Schluß des „Befreiten Jerusalem" ist das Schwächste des Gedichts, wenngleich natürlich einzelne Bilder und eine Reihe wohlklingender Ottaven sich auf der poetischen und sprachlichen Höhe des Ganzen halten. Die Sprache der Tassoschen Dichtung entfaltet allen Reiz und Zauber, alle Musik, welche dem Italienischen überhaupt innewohnen; der Dichter besaß sprachschöpferisches Genie und ward nur durch seine Hinneigung zu den akademischen Litteraturauffassungen gehindert, dasselbe voll zu entfalten. In der Willkür und den Abweichungen von der Regel, welche ihm die Pedanten der Crusca-Akademie vorwarfen, lag ein guter Teil seines Verdienstes, und obschon er nur mit sichtbarer Ängstlichkeit kühne und scharf bezeichnende Worte braucht und ungewöhnliche grammatische Formen anwendet, so war er doch für lange Zeit der letzte Dichter, der zum Wohllaut und zur formellen Strenge sprachliche Eigenart, einen ihm allein gehörigen poetischen Stil voll Reichtum und Mannigfaltigkeit besaß.

Das unvollendete Gedicht Tassos: „Die sieben Tage der Weltschöpfung" („Le sette giornate del mondo creato"; erster Druck, Viterbo 1607), die letzte Leistung des Dichters, konnte seinen Ruhm nicht vermehren. Aus der trüb-asketischen Richtung jener spätern Tage hervorgegangen, in der ihm seine ganze frühere Poesie als weltlich-unheilig und verwerflich erschien, trägt es daneben die Spuren der wachsenden Erschöpfung des Dichters, so daß kaum einzelne beschreibende Stellen den Tasso des „Befreiten Jerusalem" wiedererkennen lassen.

Die dramatischen Dichtungen Torquato Tassos vergegenwärtigen uns, unter wie gegensätzlichen Antrieben und Überzeugungen die reiche Dichterkraft des Jerusalemdichters stand. Dasjenige Werk, welches den stärksten poetischen Gehalt hat und die lebendige Eigentümlichkeit Tassos nicht in künstlicher Abstraktion und erpreßter Korrektheit erstickt, welchem die jugendfreudige lyrische Stimmung des Dichters noch einen besondern Hauch und Reiz verleiht, ist das Schäferdrama „Aminta"[1]

[1] Älteste deutsche Übersetzung (in Prosa) von Michael Schneider (Hamburg 1642); spätere metrische, aber unzulängliche Übertragungen von F. G. Walter (Berlin 1794) und E. Schaul (Karlsruhe 1808).

(„Aminta, favola boscareccia"; erster Druck, ohne Ortsangabe 1580; Venedig 1581; hochgeschätzte Ausgabe von Serassi, Parma 1789), das bei einem glänzenden Hoffest im Frühling 1573 aufgeführt wurde. Die Darstellung einer Handlung aus dem geträumten goldnen Zeitalter, in dem noch alles erlaubt war, was gefällt, bot sich dem Dichter einer Zeit, in welcher selbst der freie Ausdruck des einfachsten Gefühls Gefahren mit sich bringen konnte, als der nächste Ausweg dar. Bei Tasso trat jedoch der wirkliche Zug seiner Natur zum Idyll (welches seine Phantasie natürlich mit allen Bedingungen eines gehobenen, geistig-edlen Daseins schmückte) hinzu und lieh der künstlichen und konventionellen Form des Pastorale eine verhältnismäßig größere Natürlichkeit. Die Handlung selbst ist von unendlicher Einfachheit: Aminta, der Schäfer, liebt die Nymphe Silvia, die in herkömmlicher Sprödigkeit seine zärtlichen Bewerbungen zurückweist, sich auch der Überredungskunst ihrer Gespielin Dafne nicht fügt, so daß Aminta dem schlimmen Rate des Tirsi, seines Schäfergenossen, nachgibt und die geliebte Nymphe im Bad zu beschleichen gedenkt. Er kommt gerade rechtzeitig, um Silvia aus den unsaubern Händen eines Satyrs zu retten, welcher die entkleidete Schöne an einen Baum festgebunden hat. Kaum aber hat er sie errettet, als die Nymphe auch vor ihm flüchtet, in einer Hütte sich neu kleidet und dann mutig wieder zur Jagd auszieht. Demnächst erreicht den treuen und bitter klagenden Aminta die Botschaft, daß Silvia ein Opfer ihrer Kühnheit geworden und von einem Wolf zerrissen worden sei. Im Schmerz darüber will sich der treue Schäfer selbst töten und ist eben mit diesem Vorsatz enteilt, als Silvia selbst auftritt, erzählt, wie sie sich dem wütenden Raubtier durch das Opfer ihres Schleiers entzogen habe, und durch die Kunde von Amintas Liebesschmerz und Todesvorsatz zur Milde gegen ihn gestimmt wird. Sie würde freilich zu spät kommen und nur noch den Tod ihres Schäfers teilen können, wenn sich desselben, beim Sturz vom Felsen, nicht ein mitleidiger Strauch erbarmt hätte, der den hinzueilenden Hirten die Möglichkeit verschaffte, den Ohnmächtigen zu wecken, und Silvia die Möglichkeit, den Erwachenden in ihre Arme zu schließen. Natürlich konnte eine solche Handlung Fülle und fesselnden Reiz nur durch die lyrischen Einzelheiten, die eingefügten Chöre (von denen einige zu den Prachtstücken italienischer Kunstlyrik gehören), durch die wirkliche Schönheit



der beschreibend-erzählenden Teile, an denen das „Drama" reich ist, und den musikalischen Wohllaut der Verse empfangen. Mit Recht hat die italienische Kritik vom Erscheinen des „Aminta" an die Stilvorzüge einer Dichtung hervorgehoben, an deren Erfindung und Charakteristik wenig zu loben war. Tasso selbst schuf kein zweites Schäferspiel dieser Art; die träumerisch-genußsüchtige Stimmung, aus welcher heraus er den „Aminta" gedichtet, war in seinem Leben nur zu bald verflogen.

Tassos einziger tragischer Versuch, „König Torrismondo" („Il re Torrismondo"; erster Druck, Bergamo 1587), erscheint als eine seiner schwächsten Schöpfungen, weil er in den Stoff derselben vom subjektiven Gehalt seiner Natur beinahe nichts zu legen vermochte, in der ganzen Anlage und Ausführung aber sich der akademischen Starrheit und Eintönigkeit anschloß, welche die italienische Tragödie beherrschte. Die Handlung spielt im hohen Norden, auf einem Hintergrund, dem Tasso etwa mit derselben Stimmung gegenüberstand wie kurze Zeit später Cervantes in „Persiles und Sigismunda". Der junge Gotenkönig Torrismondo führt für seinen Freund, den Schwedenkönig Germondo, die norwegische Prinzessin Alvida heim, faßt dabei selbst eine Leidenschaft für Alvida, die, Torrismondo für ihren Bräutigam haltend, sich ihm ergibt. Zur bewußten Schuld des Verrats an der Freundschaft hat er unbewußt eine zweite dunkle Schuld auf sich genommen: Alvida ist Torrismondos einst ausgesetzte Schwester, welche der Norwegerkönig nur adoptiert hat. Wie dieser Zusammenhang nach mehraktiger langatmiger Monolog- und Chorrhetorik, nach Botenerzählungen und Vertrautenenthüllungen in einigen dem Sophokleischen „Ödipus" nachgebildeten Szenen zu Tage tritt, tötet sich die unglückliche Entehrte selbst, und Torrismondo folgt ihr im Tod nach, beklagt von der unglücklichen Mutter, dem ritterlichen Germondo und dem Chor, der bei dem letzten Aktschluß im Grund so wenig zu thun hat wie bei dem ersten. Trotz einzelner prächtigen Züge und Stellen und der unzweifelhaften Durchbildung des sprachlichen Ausdrucks ist der „Torrismondo" ein unerquickliches Werk, dessen ganze Erfindung und Gestaltung den Grundirrtum des italienischen Akademismus verrät, daß in der Nachahmung der Antike, in der Aufrechterhaltung einer Form, die man von den griechischen und römischen Tragikern äußerlich kopiert hatte und darum für antik hielt, schon ein poetisches und künst-

lerisches Verdienst liege. Auch Tassos ursprüngliches Talent erwies sich nicht stark genug, um dem Zug seiner Nation und Zeit zur poetischen Rhetorik widerstehen zu können. Werke wie das Trauerspiel „Torrismondo" aber, die von wirklichen Meistern herrühren und doch aus einem ästhetischen Irrtum hervorgewachsen sind, halfen Anziehungskraft und Schwergewicht dieses Irrtums beträchtlich verstärken, wie die folgenden Jahrzehnte der italienischen Litteraturentwickelung wieder einmal nur zu deutlich und entscheidend darthun sollten.



Siebenundsechzigstes Kapitel.

Tassos Zeitgenossen.

1) Die Poeten der katholischen Tendenz.

In Torquato Tasso erscheinen die sämtlichen Antriebe und Neigungen, von welchen die italienische Poesie des Zeitalters der Gegenreformation beherrscht ward, lebendig verkörpert, in der Reihe seiner poetischen Zeitgenossen überwiegt zumeist der eine oder andre dieser Antriebe; sie sind entweder der Natur ihres Talents, oder einer immer häufiger werdenden Reflexion nach vorwiegend Poeten einer bestimmten und natürlich der gegenreformatorischen, katholischen Tendenz, sie geben der neuen kirchlichen Leidenschaft, mit welcher die Völker des südlichen Europa erfüllt worden waren, den künstlerischen Ausdruck, oder sie flüchten aus der Zeit und dem wirklichen Leben überhaupt heraus und huldigen der akademischen Auffassung der Poesie. Auch diese Weltflucht steht im Zusammenhang mit den Wirkungen der Gegenreformation: den Gewalten, welche am Ausgang des 16. Jahrhunderts geboten, war jede Weise willkommen, in der eine Erstarrung des geistigen Lebens und vor allem der Litteratur erfolgte; ja, man möchte meinen, daß in gewissen politischen und kirchlichen Kreisen der rein formellen Poesie, welche kein Element und keinen Hauch des wirklichen Lebens mehr enthielt, der Vorzug selbst vor der tendenziösen, gut katholischen gegeben ward. Die beständige Furcht Tassos, nicht im Einklang mit den Forderungen der Kirche zu sein oder durch seine unmittelbar aus Erlebnis und Empfindung entströmte Lyrik Anstoß zu geben, war symbolisch für die Lage der Dichtung in dieser Zeit. Alle Wirklichkeit brachte Gefahr, und selbst die Devotion und der Fanatismus, welche zu den Lebenselementen zählten, konnten ihre litterarischen Vertreter in bedenkliche Kämpfe und

Konflikte verwickeln. Der geheime Widerstreit geistlicher und weltlicher Interessen währte unter der Decke einer scheinbar einheitlichen katholischen Tendenz fort, und manches litterarische Werk, das den Beifall des päpstlichen Hofs und der Gesellschaft Jesu fand, erregte den Zorn der spanischen Vizekönige und der souveränen Herzöge. Je länger diese Zustände anhielten, und je mehr der erste volle Schwung der gegenreformatorischen Bewegung nachließ, zu um so größerer Bedeutung gelangten diejenigen Schriftstellergruppen, welche den lebenabgewandten, rein konventionellen und formellen Idealismus dieser Zeit vertraten. Natürlich fehlen bei den Repräsentanten der einen wie der andern Richtung gelegentliche Wechselwirkungen nicht, die tendenziösen und lebensvollern Dichter erstreben überall Anknüpfungen und Beziehungen mit den Akademikern und höfischen Pastoralpoeten, die scheinbar außer allem Leben der Gegenwart stehenden Tragiker zeigen in der brutalen Kälte und henkerartigen Grausamkeit ihrer Erfindungen sehr deutlich die Einflüsse ihrer Umgebungen, selbst die Pastoral- und Operndichter verraten gelegentlich das Bestreben ihrer Verfasser, den Einklang mit dem Geist ihrer Tage zu erweisen. Nichtsdestoweniger folgen die italienischen Schriftsteller am Ausgang des 16. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen im wesentlichen der einen oder der andern Richtung, wobei unverkennbar ist, daß die akademische, dem Leben entfliehende und den gefährlichen Kämpfen der Zeit ausweichende Poesie rasch das Übergewicht auch über die religiöse Stimmung gewann, von welcher Tasso erfüllt gewesen war.

Der ungeheure Erfolg, welchen, trotz des unglücklichen Schicksals des Dichters und trotz aller Anstrengungen seiner Feinde, das „Befreite Jerusalem“ errungen hatte, ermutigte zu Nachahmungen, die ohnehin in der Luft lagen. Die momentanen und teilweise sehr unzulänglichen Siege, welche die alte Kirche über ihre Feinde errang, stellten sich poetisch gestimmten und eifrigen Katholiken im Licht voller Triumphe dar. Schon vor Tassos erstem Auftreten hatte Francesco Oliviero dem Feldzug Karls V. gegen die schmalkaldischen Verbündeten, die deutschen Ketzer, ein großes Gedicht, „Die Besiegung Deutschlands“ („La Alamanna“; erster Druck, Venedig 1567), gewidmet, welches die katholische Tendenz schärfer und unverhüllter, als es lange üblich gewesen war, hervorkehrte. Die Form dieses



vortassoschen Gedichts ward von Trissino beeinflußt, die Ausführung der vierundzwanzig Gesänge, denen eine Art Vorspiel, „Karl V. in Ulm“, vorangeht, erhebt sich nirgends zu poetischem Leben, sondern höchstens zu rhetorischem Schwung. Um auch nur diesen zu erreichen, kämpft der Verfasser verzweifelt mit den Namen der deutschen ketzerischen und gut katholischen Fürsten und Feldhauptleute, der Länder und Ortschaften, die er pflichtschuldigst chronikalisch treu aufzählt. Das Gedicht gipfelt in der Besiegung des Kurfürsten von Sachsen und der Unterwerfung Philipps von Hessen, den Olivieri ziemlich durchgehends als den wilden Landgrafen charakterisiert, und es stellt den Schmalkaldischen Krieg natürlich in dem Lichte dar, daß durch ihn wenigstens ein großer Teil Deutschlands der lutherischen Ketzerei entrissen und dem wahren Glauben zurückgegeben worden sei.

Die eigentlichen Nachfolger Tassos schlossen sich natürlich vor allem in bezug auf die Form an diesen an, die Ottave Rime lösten für eine ganze Periode die reimlosen epischen Verse wieder ab. Fast sämtliche Poeten mühten sich, einen Stoff zu finden, der durch seinen ernsten weltgeschichtlichen Hintergrund die Entfaltung eines gewissen Pathos rechtfertige, und sämtliche versuchten, in bezug auf eine vertiefte Charakteristik mit Tasso zu wetteifern. Tasso selbst fällte über einige der nachahmenden Gedichte ein günstiges Urteil, so namentlich über das Epos des Veronesen Giovanni Fratta, welcher sich zuerst als Idyllenpoet versucht und „Eklogen“ („Egloghe“, Verona 1576) publiziert hatte, vom Ruhm des „Befreiten Jerusalem“ aber zu einem Heldengedicht, „Die Malteide“ („La Malteide“, Venedig 1599), begeistert wurde, das den kriegerischen Glaubensmut der Johanniterritter feierte, welche 1565 einen gewaltigen Angriff der Türken auf ihre Insel siegreich zurückgeschlagen hatten, ein Stoff, dem in spätern Jahrhunderten selbst Schiller eine dramatische Wirkung zutraute, den aber Fratta nur ganz äußerlich und mit einem Anflug tendenziöser Begeisterung behandelte, die in der Zeit lag. Ein andres Ereignis der Zeit, den großen Tag der katholischen Christenheit, die Seeschlacht von Lepanto, feierte der Epiker Francesco Bolognetti (zwischen 1512 und 1580 in seiner Vaterstadt Bologna lebend, wo er zur Würde eines Senators emporstieg) in dem Epos „Die siegende Christenheit“ („La christiana

vittoria“, Bologna 1572). Von Bolognetti ward außerdem ein unvollendetes erzählendes Gedicht, „Costante“ („Il Costante“, Venedig 1565), in gewissen Kreisen hochgepriesen. In dem Streit, welcher sich über Wert und Bedeutung des „Befreiten Jerusalem“ entspann, hatten einige italienische Kritiker die Stirn, sich auf den Bologneser Poeten als den bessern und kunstmäßigern Epiker zu berufen. Giovanni Giorgini aus Jesi, welcher auch als Horazübersetzer auftrat, dichtete ein Epos, „Die neue Welt“ („Il mondo nuovo“, Jesi 1596), mit dem er die große Zahl der breiten und innerlich hohlen Gedichte vermehrte, welche in Nachahmung Tassos entstanden.

Eine eigentümliche Zwischenstellung in der Geschichte der italienischen Dichtung nahm einer der spätern Nachahmer Tassos ein, welcher erst zu Ausgang der eigentlichen Gegenreformationsperiode in der Litteratur auftauchte, Francesco Bracciolini, geboren 1566 zu Pistoja, welcher als Studiengenosse des Kardinals Maffeo Barberini (spätern Papstes Urban VIII.) sich der Begünstigung dieses Prälaten erfreute und denselben auf der Gesandtschaftsreise nach Paris begleitete, auf welcher Barberini bei Heinrich IV. die Wiederaufnahme der Jesuiten in Frankreich durchsetzte. Während der Regierungszeit Urbans VIII. ward der Dichter nach Rom gezogen, verbrachte aber vor- und nachher den größten Teil seines Lebens in leiblich unabhängiger Lage in einer Vaterstadt. Er starb in hohem Alter 1644 daselbst. Seine poetische Laufbahn hatte er ganz im Geist seiner Tage, in Nacheiferung Tassos und mit einem großen Epos, „Das wiedereroberte Kreuz“ („La croce racquistata“; erster Druck, Paris 1605; Fragment von 15 Gesängen), begonnen, dessen Held der oströmische Kaiser Heraklios war, welcher bekanntlich nach der Legende den Neupersern das von ihnen bei der Einnahme Jerusalems erbeutete Kreuz Christi (das „heilige Holz“, sacro legno) in einem glorreichen Krieg wieder abnahm. Zum Gedächtnis der am 14. September 629 erfolgten Rückgabe des Kreuzes feierte die Kirche das Fest der Kreuzerhöhung — der Krieg und Sieg des Heraklios mußte daher als ein vorzüglicher Stoff für ein Epos im Tassoschen Stil erscheinen. Der Erfolg blieb gleichwohl hinter des Dichters großen Erwartungen zurück; man schalt über die Langeweile, welche Handlung und Verse des Gedichts ungenießbar mache, und die Spötter rieben sich an Bracciolinis heiligem Holz. Der Dichter versuchte auch in seinem



Alter noch, mit einem im Geist verwandten erzählenden Gedicht, „Das eroberte Rochelle“ („Rocella espugnata“; erster Druck, Rom 1630), dessen Niederschrift sich unmittelbar an die Niederwerfung der altberühmten Hochburg des französischen Protestantismus im Herbst 1628 angeschlossen haben muß, die Teilnahme auf sich zu lenken. Aber seinen bleibenden Ruhm verdankte er weder diesem, noch einigen Tragödien im akademischen, antikisierenden Stil („Evandro“, „Pentesilea“), sondern dem scherzhaften Gedicht „Die Verspottung der Götter“ („Lo scherno degli dei“; erster Druck, Florenz 1618; neuere Ausgabe, Yverdon 1772), welches als das erste burleske Epos sehr mit Unrecht von Kritikern gepriesen wurde, die sich freilich kaum an Folengos „Orlandino“ erinnern durften. Die bloße Thatsache eines solchen Gedichts in dieser ernsten und scheinernsten Zeit verleitete zur Annahme, daß Bracciolini in die Reihe der dem Geiste der Gegenreformation feindlich und skeptisch gegenüberstehenden Dichter gehöre. Thatsächlich ist „Die Verspottung der Götter“ durchaus im Einklang mit des Dichters ernsten poetischen Bestrebungen. Seine Fabel, daß Mars und Venus sich an Vulkan, welcher sie in dem bekannten Netz gefangen, und an den Göttern, die über die ertappten Liebenden gelacht haben, rächen wollen und daraus Abenteuer, Zerwürfnisse, ja handgreifliche Prügeleien unter den Göttern entstehen, war eine poetische Herabsetzung der heidnischen Götterwelt, eine Verhöhnung des Heidentums selbst und seiner modernen Bewunderer oder ließ sich wenigstens dafür ausgeben. Der Ton, in dem „Die Verspottung der Götter“ gehalten ist, bewies, daß die alte Lust an der tollen Posse, welche die Dichter des 15. und 16. Jahrhunderts erfüllt hatte, noch nicht erstorben war und selbst einem so ernsthaften Poeten wie dem Dichter des „Wiedereroberten Kreuzes“ zu Gebote stand. Aber freilich zu einer vollendeten Ausführung des Grundgedankens hätte es mehr Geist und Laune, mehr innerer Fröhlichkeit und beweglicherer Anmut bedurft — die komische Grimasse Bracciolinis bleibt zu sehr Maske, die Bilder des Gedichts entbehren eben jener heitern Lebensfülle und jenes Behagens, welches von des Dichters Lobrednern über der Menge burlesker Einfälle und phantastischer, willkürlicher Abwechselungen, wie es scheint, gar nicht vermißt ward.

Über alle ebengenannten Poeten erhob sich als ein Hauptrepräsentant der italienischen Dichtung der Zeit der Gegenrefor-

[illegible]

... (Canzoni sacre), in denen er die [illegible], aller[illegible]ste Jungfrau und neben ihr wiederum vor allen Maria Magdalena, die bekehrte, holdselige Sünderin, feiert und erhebt, sondern auch in jenen „moralischen" Kanzonen, in denen er die maßlosesten Verwünschungen auf die Häupter Luthers, Calvins und Bezas häuft, weiter aber in seinen an bestimmte Persönlichkeiten gerichteten oder der Erinnerung geltenden Oden und Hymnen. Bald preist er hier die großen Kirchenfürsten seiner Zeit, besonders die Päpste Sixtus V. und Urban VIII.; bald feiert er die bei Lepanto und auf den Wällen von Famagusta gefallenen venezianischen Helden, bald Peter Strozzi, der im Kampf gegen die Hugenotten den Tod gefunden; bald gilt seine poetische Bewunderung den großen katholischen Streitern gegen die Ketzer Frankreichs und Flanderns, dem Herzog von Guise und Alexander Farnese von Parma; bald begnügt er sich, die Unterwürfigkeit gegen die Gebote des Vatikans zu verherrlichen und Cesare d'Este für seine höchst unfreiwillige Herausgabe des Staats von Ferrara an

die heilige Kirche zu beloben. Daneben fehlt es nicht an Anfeuerungen zu fernerm löblichen Thun: den Herzog von Savoyen ermahnt er, seinen heiligen Titel eines Königs von Jerusalem bald in eine Wirklichkeit zu verwandeln; die Geistlichen des Herzogtums Mailand erinnert er an das erhabene Beispiel des heiligen Carlo Borromeo. Selbst wenn er des gepriesenen Landsmanns Colombo gedenkt, rühmt er an ihm vor allem, daß er dem Kreuz eine neue Welt erschlossen habe, in der es zu weiterm Triumph erhöht worden ist und werden wird. Anderseits hinderte ihn die Thatsache, daß er jene heiligen Krieger besungen hatte, welche gegen den Ketzerkönig von Navarra zu Felde gezogen waren, doch nicht daran, Maria von Medici mit poetischen Glückwünschen zu begleiten, als sie ging, die Gemahlin Heinrichs IV. zu werden. Im Guten und Schlimmen drücken Chiabreras Gedichte alle Gesinnungen und Urteile einer Generation aus, welche vom Geiste der Gegenreformation nicht nur beherrscht, sondern auch innerlich erfüllt war. Daneben fehlt es dann nicht am Ausdruck minder tendenziöser Empfindungen. Aber auch aus seinen liedähnlichen Gedichten, aus den zahlreichen Sonetten, an denen er es trotz seines mehr betonten Gegensatzes zu den Petrarchisten nicht fehlen ließ, wird uns klar, daß die Unmittelbarkeit des natürlichen Gefühls mehr und mehr hinter konventionelle und anerzogene Phrasen zurücktrat.

In seinen dramatischen Versuchen schloß sich Chiabrera hier an die Akademiker, dort an die Pastoralpoeten an. Er dichtete die Tragödien: „Erminia" (erster Druck, Genua 1622) und „Ippodamia" sowie die Schäferdichtungen: „Meganira" und „Gelopea", denen sich Operndichtungen: „Der Raub des Kephalos" („Il rapimento di Cefalo"), „Der eifersüchtige Polyphem" („Polifemo geloso"), anschlossen, ohne daß es ihm gelang, die zahlreichen Nebenbuhler, die er gerade auf diesen Gebieten hatte, hinter sich zu lassen.

Die Einwirkungen des neuen Zeitgeistes machten sich natürlich auch bei solchen Dichtern geltend, welche durch ihre ursprüngliche Geistesanlage und Erziehung den Tendenzen, welche das geistige Italien seit der Mitte des Jahrhunderts mehr und mehr beherrschten, fern genug standen. Als ein charakteristischer Vertreter dieser Wandlung zeigt sich Giammaria Cecchi aus Florenz, der fruchtbarste italienische Bühnenschriftsteller der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Geboren zu Florenz am

14. April 1518, Notar in seiner Vaterstadt, starb Cecchi am 28. Oktober 1587. Seine Jugend fiel in die Tage, wo die Renaissancelitteratur in voller Zügellosigkeit ihrem Verfall entgegeneilte; während seiner Mannestage begann die Einwirkung der gegenreformatorischen Bestrebungen. In Cecchis poetischer Thätigkeit macht sich der eingetretene Umschwung deutlich bemerkbar. Er begann dieselbe mit Lustspielen, welche sich zunächst von den bedenklichen Themen und äußersten Freiheiten der Renaissancekomödie nicht unterschieden, ja unter denen das bedeutendste, „Der Kauz" („L'assinolo"), ein Haupt- und Prachtstück des Ehebruchslustspiels ist, das der Autor triumphierend als aus dem Leben (nach einem letzthin in Pisa zwischen jungen Studenten und zwei Edelfrauen vorgefallenen Ereignis) gegriffen bezeichnet, und dessen Moral er in den dürren Worten darlegt, daß, wenn alte Männer schon die Thorheit begingen, junge Frauen zu heiraten, sie dieselben wenigstens nicht mit Eifersucht plagen möchten. Bereits die spätern Lustspiele desselben Dichters (von deren großer Zahl freilich nur ein verhältnismäßig kleiner Teil bekannt ist; zuerst gedruckte Sammlung, Venedig 1550; neueste Auswahl und Ausgabe: „Commedie di Cecchi", von Gaetano Milanesi, Florenz 1856) zeigen, daß es inzwischen bedenklich geworden war, den alten Ton weiter anzuschlagen, und versuchen, bürgerliche Verhältnisse und Charaktere darzustellen und die theatralische Wirkung durch eine verwickelte Intrige zu sichern. Unter den gedruckten Lustspielen des Cecchi verdienen „Die Herzkranke" („L'ammalata"), „Der verlorne Sohn" („Il figlino prodigo"), „Der Tragbursche" („Il donzello"), „Die Pilgerinnen" („Le pellegrine") Hervorhebung, weil sie sich durch lebendige Charaktere und namentlich durch treue, farbenvolle Wiedergabe florentinischer Lokalsitten auszeichnen. Der strenger werdenden Beurteilung und Aufsicht suchte der Autor in diesen und andern Stücken durch allegorische Prologe und Zwischenspiele zu begegnen, welche den moralisierenden Zweck besonders betonten und die innersten Gesinnungen des Autors deutlicher rechtfertigen sollten, als es mit den bunten, vielverwickelten Abenteuern seiner Komödienerfindungen möglich war.

Inzwischen begnügte sich Cecchi keineswegs hiermit. Er scheint nicht nur nach dem Zwang der Zeit, sondern von innen heraus eine religiöse Natur gewesen zu sein und setzte jetzt sein

besonderes Verdienst darein, das beinahe erstorbene geistliche Schauspiel zu erneuern. Bei diesem Beginnen durfte er auf den entschiedensten Beifall der kirchlichen Autoritäten rechnen. Die alten „Kompanien" zur Aufführung geistlicher Spiele, namentlich die des heiligen Johannes (Compagnia del vangelista), bestanden noch fort, und ihnen lieferte Cecchi eine größere Reihe von biblischen und Legendendramen, die zum Teil prächtig in Szene gesetzt wurden und den spätern Schuldramen der Jesuiten mannigfach zum Vorbild gedient haben müssen. Dies läßt sich wenigstens aus den allein veröffentlichten Schöpfungen dieser Art: „Die Bekehrung Schottlands" („La conversione della Scozia") und „Der Tod König Ahabs" („Historia della morte di Acab, re di Israel") schließen. Während im erstern die Heilung des Königs Edwin von Schottland durch Bischof Giusto und die infolgedessen eintretende Bekehrung des Königs und seines Volks zur christlichen Lehre dargestellt wird und die Versicherung, daß Heil wie Heilswahrheit nur bei Christus und seiner Kirche sei, die Moral des Spiels abgibt, behandelt die Ahab-Tragödie einen alttestamentarischen Stoff, den Sturz des götzendienerischen Königs Ahab und seines Ratgebers und Baalspriesters Zedekia, die triumphierende Errettung des Gottespropheten Micha, der dem König den Untergang verkündigt hat und darob geschlagen und ins Gefängnis geworfen worden ist. Die tendenziöse Spitze gegen die Fürsten, die, von der wahren Kirche abfallend, sich selbst und ihren Völkern das ewige Verderben bereiten, war hier an sich unverkennbar; zum Überfluß half Cecchi der Tendenz durch allegorische Zwischenspiele auf, in denen die Gerechtigkeit zu Gott um den Untergang des ruchlosen Königs Ahab fleht, während die Barmherzigkeit um Schonung des armen verführten Volks bittet. Der Prachtaufzug, mit welchem nach des Dichters Anordnung das Ganze schloß, läßt denn auch keinen Augenblick Zweifel darüber, daß die „Synagoge", welche um der historischen Treue willen gegenüber Baal und König Ahab triumphiert, die streitende und siegende Kirche ist, die sich auf das Kreuz lehnt, Kelch und Hostie erhebt, und deren Siegeswagen von den Gestalten der vier Evangelisten gezogen wird. Die Behandlung des Details im „König Ahab" ist eine wesentlich rhetorische, auf die Darstellung und Motivierung der Vorgänge selbst legt der Dichter geringeres Gewicht als auf die an dieselben geknüpften Betrachtungen und Prophezeiungen. Das Sieges-

gefühl und die Zuversicht, welche in den Tagen Pauls IV. und Pius' IV. die eben noch so schwer bedrängte alte Kirche erfüllten, waren von ihr aus auf die Litteratur übergegangen und wirkten durch ganz ähnliche Schöpfungen wie Cecchis geistliche Schauspiele auch auf die Volksklassen, welche an den sonstigen Darbietungen der Tendenzpoesie keinen Anteil zu nehmen vermochten.

---

2) Die Akademiker.

War der Zug zur akademischen, rein nach gegebenen Mustern arbeitenden, wissenschaftlich bestimmbare formelle Vorzüge erstrebenden, ja die Aufgaben der Wissenschaft und der Poesie mischenden und verwechselnden Dichtung in Italien jederzeit groß gewesen, so wuchs er in der Periode der Gegenreformation immer mächtiger. Von allen alten Neigungen und Richtungen der italienischen Poesie blieben die antikisierende äußere Würde und der rhetorische Pomp, der für klassisch galt, beinahe die einzigen, welche mit der neuen Auffassung des Lebens und der Welt fortbestehen konnten. Eben weil diese Poesie alles Lebens entbehrte, mochte sie sich ruhig weiterentwickeln, ja ward sie als ein gutes Bildungsmittel mit einigen Einschränkungen von den Jesuiten besonders gehegt und gepflegt. Anderseits konnte es litterarischen Talenten scheinen, als sei die rein akademische, formelle Poesie ein Gebiet, auf welchem sich größere Unabhängigkeit und Sicherheit behaupten lasse, und welches gleichsam Schutz biete gegen die Gefahren, die den wirklichen und von Leben erfüllten Poeten bedrohten. Die traditionelle Achtung vor der Litteratur (um welche es den italienischen Schriftstellern jener Tage weit mehr zu thun war als um lebendige Wirkung) wurde den geschickten und korrekten Nachahmungen unbedenklicher Muster am ehesten und mühelos zu teil. Die Überzeugung, daß die Poesie durch eine engere Verbindung mit wissenschaftlichen Prinzipien und Kenntnissen nur gewinnen könne, herrschte allgemein; sie sprach sich in Tassos theoretischen Schriften und Vorreden aus, sie erfüllte selbst einen so subjektiv idealistischen Geist wie den Campanellas, der in seinen Reflexionen über die Poesie unbedenklich den Virgil höher pries als den Homer, weil der erstere mehr wissenschaft-



liche Kenntnisse gehabt habe, und die „Göttliche Komödie" Dantes wohl nur darum als das höchste Werk der italienischen Litteratur bezeichnete, weil sie die Summe des theologisch-philosophisch-historischen Wissens der Danteschen Zeiten in sich aufgenommen hatte. Die Schätzung und Überschätzung der formellen, reflektierten, äußerlichen Poesie lag in der Luft, jedes Widerstreben verstärkte sie. Während eine verhältnismäßig große Zahl italienischer Dichter dem Impuls der neuen kirchlichen Begeisterung nachgab und sich von ihr mit einem bestimmten Lebensinhalt erfüllen ließ, entzog sich eine noch größere Reihe diesen Einwirkungen und setzte in die Entwickelung ausschließlich formeller und sprachlicher Vorzüge ihren Stolz. Daß auch diese Akademiker sich gelegentlich einmal im Ton des kirchlichen Fanatismus vernehmen ließen, daß ein starker, ihnen selbst jedoch unbemerkbarer Einfluß der herrschenden Bildung und Anschauung stattfand, der sich namentlich in den grellen und grausamen Effekten ihrer kalten Tragödien kundgab, welche mit den gleichzeitigen Henkerbildern in allem, nur nicht in der Lebendigkeit der Farben wetteifern konnten, ist dabei freilich nicht zu vergessen.

Die Akademien und Sprachgesellschaften vermehrten sich in dem in Rede stehenden Zeitraum beständig. Trieb die bereits herrschende Anschauung von der Poesie zur Gründung solcher Gesellschaften, so ging in verhängnisvoller Wechselwirkung von ihnen alsdann eine beständige Steigerung der akademischen Auffassung, der Neigung zur leblos-korrekten Poesie, aus. Die berühmteste Schöpfung der Epoche der Gegenreformation, die florentinische „Akademie von der Kleie" (Accademia della crusca, seit 1582), welche sich unterfing, das reine Mehl der italienischen Sprache von der Kleie sondern zu wollen, erlangte gleich im Beginn ihrer Wirksamkeit eine der Litteratur im höhern Sinn wenig förderliche Bedeutung durch ihre Kämpfe gegen Torquato Tasso. Das philologische Verdienst, welches sie sich einige Jahrzehnte später durch Bearbeitung und Herausgabe ihres gepriesenen Wörterbuchs erwarb, wog die verhängnisvolle Entmischung alles echt poetischen Bluts, die von ihr ausging, in keiner Weise auf.

Bleibende Bedeutung im eigentlichen Sinn des Worts hat keiner der zahlreichen akademischen Poeten, welche Italien in diesem Zeitraum und von diesem Zeitraum an zählte, zu bean-

sprochen. Mancher von ihnen erhob sich weniger durch sein ausgeprägtes Talent als durch äußere Zufälle über die Menge der andern, alle begegnen sich in der gleichen unproduktiven Auffassung der Dichtung. Für die Erinnerung an die ganze Gruppe der Akademiker genügen wenige Namen. Als ein Repräsentant des ältern Akademismus der Rucellai und Trissino, zum lebendigen Wahrzeichen gleichsam, daß die nachahmende und rhetorische Poesie von der großen Wandlung der Zustände und der Gemüter wenig berührt werde, ragte in das siebente und achte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts Ercole Bentivoglio hinüber, aus jener erlauchten bolognesischen Familie stammend, welche sich der Abkunft von König Enzio rühmte und Bologna bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts beherrscht hatte. Er war 1507 geboren, hatte seine Studien zu Ferrara begonnen und vollendet, blieb dann am Hof der mit ihm verwandten estensischen Herzöge und leistete denselben bei diplomatischen Sendungen mancherlei Dienste, starb auch auf einer Gesandtschaftsreise zu Venedig im Jahr 1573. Bentivoglio versuchte sich als echter Cortigiano-Poet in allen üblichen Formen seiner Zeit, erlangte früh den Ruf, vortreffliche Sonette und Kapitel zu schreiben, und galt als der beste Satiriker der italienischen Poesie, der nach Ariost aufgetreten sei. Seine Satiren, deren eine noch gegen Papst Clemens VII. gerichtet ward, gehören der Zeit der Hochrenaissance an, atmen aber den üppig-übermütigen Geist dieser Zeit nicht und suchen ihre Hauptauszeichnung in der nüchternen Korrektheit der Verse. Auch einige idyllische Gedichte haben keine andre Bedeutung als die formelle, die Motive werden der antiken bukolischen Lyrik entlehnt, die Behandlung richtet sich auf die möglichste Deutlichkeit der hergebrachten Bilder und eine gewisse Eleganz der Redewendungen. Die Hauptleistungen Bentivoglios waren dramatische; wie fast alle ferraresischen Dichter, trieb ihn die Theaterliebhaberei des estensischen Hofs zur Abfassung von Trauerspielen und Komödien. Eine von den Zeitgenossen vielgerühmte Tragödie, „Ariadne" („L'Arianna"), scheint völlig verloren gegangen; die Stoffwahl deutet darauf hin, daß sie zu den Werken antikisierenden Stils gehört haben wird, deren lyrische Rhetorik überall als Vorläufer der italienischen Operndichtung erscheint. Die Komödien Bentivoglios schließen sich in Anlage und Ausführung ganz an die des Plautus an, welche die italienische akademische Lustspieldichtung beherrschten; die



gepriesenste derselben, „Der Eifersüchtige“ („Il geloso“; erster Druck, Venedig 1544), hat einzelne schwank- und possenhafte Motive: ein römischer Arzt, der verkleidet in sein eignes Haus eindringen will, um die Untreue seiner Frau zu entdecken, wird von der Dienerschaft hinausgeworfen, erzwingt den Eintritt mit Gewalt, lernt aber statt des Liebhabers seiner Frau denjenigen seiner Nichte kennen, welcher sich, sowie das Liebesgeheimnis offenbar geworden, mit besagter Nichte vermählt. Die Einzelszenen der in Versen geschriebenen Komödie zeigen alle jene Vorzüge des italienischen gelehrten Lustspiels, die über den Mangel wirklichen Lebens und wirklicher Lustigkeit hinaushelfen sollen. Ein andres Lustspiel Bentivoglios, „Die Gespenster“ („I fantasmi“; erster Druck, Venedig 1545), trat geradezu als Bearbeitung oder Nachbildung von Plautus’ „Mostellaria“ auf. Die ganze Art und Weise des vornehmen Dichters entsprach zufolge seiner Naturanlage der größern Vorsicht und der bewußten Anständigkeit, welche in den letzten Jahrzehnten Bentivoglios von außen her als unerläßliche Forderung an die Litteratur herantraten.

Gleichfalls noch unter den Eindrücken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgewachsen, aber zu seiner eigentlichen Bedeutung erst um die Zeit der beginnenden Gegenreformation gediehen, war der auch in Tassos Lebensgeschichte verflochtene Speron Speroni. Geboren am 12. April 1500 zu Padua, studierte er daselbst und in Bologna, ward um 1525, also noch in der Glanzperiode der Renaissance, Professor der Philosophie in seiner Vaterstadt, gab nach wenigen Jahren sein Lehramt auf und führte das Dasein jener wandernden Humanisten, von denen Italien damals noch erfüllt war. In vielseitigen wissenschaftlichen Studien, in der Ausübung eines glänzenden Vortragstalents und in poetischen Bestrebungen suchte er den Ruf eines der hervorragendsten Geister Italiens, dessen er sich früh erfreute, zu behaupten. Gelegentlich übernahm er, wie zahlreiche andre Litteratoren jener Tage, diplomatische Aufträge, gewann eine Fülle persönlicher Beziehungen und hielt sich Jahre hindurch an den mittelitalienischen Höfen wie im päpstlichen Rom auf, dazwischen immer wieder nach seiner Vaterstadt Padua zurückkehrend. Speroni gehörte mitten im rauschenden Getümmel der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den ernsten und ernst bleibenden Naturen, denen nachmals die Abfindung mit dem

veränderten Lebensgefühl und Lebenston der Gegenreformation nicht schwer fiel. Er zählte unter seinen Freunden hervorragende Repräsentanten der neuen geistigen Bewegung und scheint in besonderer Gunst bei dem nachmals heilig gesprochenen Erzbischof Carlo Borromeo von Mailand gestanden zu haben. Die litterarische Thätigkeit, die er entwickelte, diente den Interessen der Kirche nicht unmittelbar, aber widersprach ihnen auch nicht, und unter den anfänglich obwaltenden Verhältnissen ward es schon als Verdienst betrachtet, sich der ernsten Tragödie statt der leichtfertigen Komödie zuzuwenden. Die moralphilosophischen Schriften Speronis erwarben ihm eine günstige Meinung und Beachtung auch da, wo man seine poetischen Bestrebungen nach Umständen ignoriert hätte. Als Lyriker wie als Dramatiker ist Speron Speroni rein akademischer Poet, der Inhalt seiner lyrischen Dichtungen tritt stets hinter das Bestreben, die reine und konventionell klassische Form zu pflegen, zurück; man kann sagen, der Inhalt ist beinahe gleichgültig, zumeist Variierung der althergebrachten Weisen italienischer Lyrik, und nur in einigen Gedichten tritt die kalt-hochmütige Natur Speronis oder der Einfluß der Anschauungen, die seit der Mitte des Jahrhunderts die herrschenden wurden, hervor. Seinen dichterischen Ruf verdankte Speroni hauptsächlich der Tragödie „Canace“ („Canace e Macareo“; erster Druck, Venedig 1546; spätere Ausgaben, Lucca 1550 und Venedig 1597), welche als ein Musterwerk gepriesen und von deren Stil behauptet ward, daß er selbst Torquato Tasso zum Muster gedient habe. „Canace“ ist eine Darstellung der unheilvollen Geschwisterliebe der Zwillinge des Eolus, Canace und Macareo, oder vielmehr des unseligen Ausgangs dieser verbrecherischen Liebe, der völligen Vernichtung der Familie des Eolus. König Eolus läßt das Kind, welches Canace geboren, ermorden, verurteilt die schuldvolle Tochter und ihre vertraute Amme zum Henkertod; Macareo stürzt sich in sein Schwert, um der nur allzusehr geliebten Schwester ins „Paradies“ nachzufolgen, und nur Eolus bleibt in wilder Verzweiflung, in der er den Anblick der Sonne als einer Höllenfackel verflucht, zurück. Diese Greueltragödie wurde durch die feine Exposition, die Chöre und ähnliche Äußerlichkeiten dem antiken Vorbild soviel als immer möglich angenähert; sie war gleichwohl durchaus modern in dem Italien, welches eben eine ganze Reihe ähnlicher Familiengreuel sah und die grausame Familienjustiz,



welche Gott Eolus übt, damals unter seine Ideale aufzunehmen begann. Die „Canace" ward maßgebend für die weitere Entwickelung der italienischen Tragödiendichtung: sowohl ihre gemütlose Kälte und brutale Grausamkeit als ihr Mangel an dramatischem Leben und ihre rhetorisch-lyrische Richtung erscheinen in den weitern Tragödien des 16. Jahrhunderts vielfach nachgeahmt.

Der bedeutendste Nachfolger Speronis, Pomponio Torelli (di Monte Chiarugolo), um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Parma geboren, bildete sich durch Universitätsstudien und Reisen und hatte neben seiner Abstammung der Heirat mit einer Nichte Papst Pius' V. das persönliche Ansehen zu danken, dessen er sich während seines ganzen Lebens erfreut zu haben scheint. Torelli starb 1608 zu Parma. Er hatte als Lyriker und Tragödiendichter einen Ruf erworben, wie ihn die akademischen Poeten der damaligen Zeit zu erlangen pflegten. Torelli selbst war Hauptteilnehmer an der Akademie der „Namenlosen" von Parma, er las in ihr Abhandlungen über die Poetik des Aristoteles und seine Tragödien vor, unter denen ein „Tancred" (nach der Novelle des Boccaccio) und eine „Merope" als die vorzüglichsten betrachtet wurden. Die „Merope" erweist sich als ein akademisches Gedicht vom reinsten Wasser: sorgfältig und bis zur äußersten Unwahrscheinlichkeit die Einheit der Zeit, der Szene wahrend, rhetorisch-schwungvoll, mit dem ganzen Apparat des Chors und selbständigen lyrischen Chorgesängen ausgestattet; die Handlung ohne höheres Interesse, die Charaktere ohne Tiefe und Eigentümlichkeit, aber Handlung wie Charaktere verständig durchgeführt; das Ganze offenbar eine der vielen Brücken, auf denen die italienische Tragödie bereits in der nächsten Zeit zur Oper gelangte.

Eine eigentümliche Stellung unter den Akademikern der Gegenreformationszeit nahm der Florentiner Lionardo Salviati, das vielgenannte und vielberufene Haupt der Crusca, der „Kleien-Akademie", ein. Geboren 1540 zu Florenz, Schüler des Akademikers Benedetto Varchi, ward er von diesem in jene Auffassung der Litteratur eingeführt, nach welcher die sprachliche Glätte und Korrektheit das höchste Verdienst der Dichtung und die Einsicht in dieses Verdienst der höchste Grad der Bildung ist. Salviati brach jener Kommentierwut Bahn, die über ein einziges Sonett und eine Kanzone Bände schreiben konnte; er

nahm es als feststehend an, daß die italienische Litteratur einer doppelten Purifikation bedürfe, einer inhaltlichen im Sinn der neukirchlichen Anschauung, einer grammatikalisch-sprachlichen, die er durch die Stiftung der Accademia della Crusca ins Werk zu setzen suchte. Seiner Sinnesweise gemäß äußerte sich bei ihm die Wirkung der Zeit nicht sowohl in fanatischer und ekstatischer Frömmigkeit als vielmehr in einer Richtung aufs nüchterne Moralisieren, auf nützliche Beschränkung der Phantasie und Festsetzung der Grenzen poetischer Freiheit. Höchst charakteristisch hierfür war seine vom Großherzog Cosimo I. veranlaßte Bearbeitung und Reinigung des Boccaccioschen „Decamerone". In der von ihm gegründeten Akademie betrachtete er es als seine Hauptaufgabe, Torquato Tasso aufs grimmigste zu befehden; man darf sagen, daß ihn die Mängel wie die Vorzüge des Jerusalemdichters gleichmäßig abstießen. Die Thätigkeit Salviatis als Kritiker, Sprachreiniger, Bearbeiter, Ehrenpräsident der Crusca mit dem Beinamen „der Bemehlte" (l'Infarinato) hinderte ihn nicht, auch poetisch thätig zu sein. Als Komödiendichter erstrebte er eine strengere Gebundenheit der Form, als die nach der Commedia dell' arte hinüberschielenden Prosadramatiker aufzuweisen hatten, und trachtete gleichzeitig nach einer innern Umbildung des Lustspiels, in welcher der bisher jederzeit siegreiche und alle andern verlachende Schuft der italienischen Komödie zum betrogenen Betrüger ward. Diese Tendenz tritt mit stärkster Absichtlichkeit, aber nicht ohne dramatisches Geschick und nicht ohne Lebendigkeit im versifizierten Dialog in Salviatis bedeutsamstem Lustspiel, „Meister Krebs" („Il granchio"; erster Druck, Florenz 1566), hervor, einer Komödie, in welcher der renommistische Spitzbube, der die ganze Handlung leitet, gleichsam als Repräsentant des vergangenen Zeitalters italienischer Sittenfreiheit und Sittenverderbnis lächerlich gemacht und überwunden wird. Salviatis Komödie erscheint als ein Beweis, daß der neue Geist sich auf allen Gebieten regte, wenn auch der gelehrte Akademiker nicht danach angethan war, dem von ihm selbst ausgehenden Anfang einen starken schöpferischen Nachdruck zu geben.

---

8) Die höfische Pastoraldichtung.

Die Neigungen, aus denen am Ende des 15. Jahrhunderts eine besondere italienische Hirtendichtung erwachsen war, verschwanden im' Zeitalter der Hochrenaissance und der Gegenreformation nicht, und äußere Anlässe drängten die Dichter stärker, als es je vorher geschehen war, zum künstlichen Idyll. Die Weltflucht hatte jetzt zum Teil bessere Gründe als bloße Übersättigung; die Poeten mußten es geraten finden, die Darstellung der Liebe, überhaupt aller natürlichen Antriebe und Empfindungen, die aus dem Leben ihrer Tage verdrängt oder mindestens verleugnet und versteckt werden sollten, auf einem idealen Boden mit einer gewissen Unbefangenheit fortzusetzen. An die Gefühle und Gefühlsäußerungen wie an die Lebenszustände arkadischer Hirten und Hirtinnen ließen sich jene Maßstäbe kaum anlegen, nach denen zahlreiche Dichtungen auf den Index gesetzt wurden, oder nach denen der heilige Carlo Borromeo die Zensur an den Darbietungen der komischen Bühne ausübte. Der stärker werdende Zug zur Dichtung von Pastoralen, die wachsende Teilnahme und Freude des italienischen Publikums an diesen Zwitterschöpfungen hatten daher einen innern, nicht unberechtigten Anlaß, zu dem dann äußere Beweggründe hinzutraten. Die Unterhaltungslust und Prachtliebe der kleinen italienischen Höfe verschwanden natürlich auch in der ernst geworden Zeit nicht; es galt jetzt, eine Form theatralischer Darstellungen zu begünstigen, die der neuen konventionellen Devotion und äußerlichen Sittenstrenge nicht direkt widerstrebte und doch den alten Lieblingsneigungen einen gewissen Spielraum gestattete. Das Pastorale mit seinen Phantasiegestalten und seiner gänzlichen Loslösung von der Wirklichkeit entsprach der angedeuteten Doppelforderung vortrefflich; in den Liebesspielen der Hirten und Hirtinnen (zur Abwechselung auch einmal der Fischer oder Jäger) des goldnen Zeitalters konnten die eignen Regungen und Wünsche verhüllt werden und doch hindurchscheinen, und die ganze Anlage und Ausstattung der theatralischen Pastorales, welche mit ihren lyrischen Partien, ihren Chören, mit den Beigaben von Tanz und Musik das italienische Drama mehr und mehr zur Oper hinüberdrängten, genügten den Voraussetzungen prunkvoller Hoffeste. Nachdem der erste Dichter des Zeitalters, Torquato Tasso, mit seinem „Aminta" ein entscheidendes Beispiel

gegeben, trat die höfische Pastoraldichtung für einige Jahrzehnte in den Vordergrund der Litteraturentwickelung; gewisse Talente wendeten sich ausschließlich dieser Dichtung zu, und fast alle namhaften Poeten versuchten sich in der Gattung. So geschah es, daß trotz ihrer naheliegenden Mängel und der innern Unwahrheit, an welcher die Schäferdichtung von vornherein litt, sie über das ganze 17. Jahrhundert hinweg klassische Geltung behauptete und namentlich im Ausland als die Blüte der italienischen Poesie angesehen wurde.

Freilich war es nicht zu hindern, daß der Geist, welcher die ganze Zeit erfüllte, sich selbst in diesen Dichtungen regte, die doch eigentlich eine Flucht vor dem Zeitgeist waren. Tassos berühmter poetischer Rival am Hofe von Ferrara und der gefeiertste Schäferpoet der Zeit, Battista Guarini, einer von jenen Poeten, von deren einst großem Ruf nur ein kümmerlicher Rest übriggeblieben ist, machte im bewußten Gegensatz zum Dichter des „Befreiten Jerusalem" den Versuch, auch die Pastoralpoesie mit den Tendenzen zu durchdringen, welche die Zeit beherrschten. Battista Guarini war am 10. Dezember 1537 zu Ferrara geboren, bei Tassos Erscheinen am ferraresischen Hof älter und reifer als Tasso. Gleich diesem hatte Guarini zu Padua studiert, war 1567 in die Dienste des Herzogs Alfonso getreten, ward von demselben als Geheimsekretär und zu schwierigen Gesandtschaftsreisen verwendet, zuletzt zum Staatsrat erhoben, gehörte überhaupt zum engsten Umgangskreis des ferraresischen Fürsten. Trotzdem zog er sich 1582 aus dem Dienste des Herzogs mit seiner Familie auf ein in der Nähe von Rovigo gelegenes Landgut zurück. Während er bis dahin sich nur in lyrischen Poesien, natürlich hauptsächlich Sonetten, ergangen und gelegentlich von seiner dichterischen Begabung selbst geringschätzig gesprochen, dabei aber, von seinem streitbaren Wesen und einem entschiedenen Gefühl der Rivalität geleitet, sich bereits jederzeit als ein Gegner Tassos bewährt hatte, beschloß er jetzt, dem nach seiner Meinung übergroßen und unverdienten Ruf des Tassoschen „Aminta" entgegenzutreten. Einer scharf-verständigen Natur wie derjenigen Guarinis war es leicht, die Mängel der dramatischen Komposition in dem genannten Schäferspiel wahrzunehmen. Indes dachte er keineswegs daran, die Gegenwirkung nur durch eine reichere Komposition und straffere Führung der Handlung zu erreichen, sondern den Mangel fester ethischen Grundsätze,

einer ernstern Gesinnung in diesem leichten Phantasiespiel zu betonen und in seinem Gegenstück: „Der getreue Hirt", dessen erste Bearbeitung Guarini 1583 am Hof der Gonzaga vorlas, diesen Grundsätzen Raum zu schaffen. Bald nach der Vollendung seines poetischen Hauptwerks trat Guarini in die Dienste Alfonsos von Ferrara zurück, verließ dieselben 1587 abermals, lebte einige Zeit in Venedig, wo er sein Pastorale 1590 veröffentlichte, das mit einem wahren Begeisterungssturm aufgenommen ward. Die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte er dann in einem unruhigen Wanderleben, er zog von Hof zu Hof, lebte einige Zeit zu Florenz, abermals zu Ferrara, ging nach dem Tod Alfonsos und der Einziehung des Herzogtums Ferrara durch die päpstliche Gewalt an den Hof von Urbino, vertauschte diesen mit dem Hofe von Mantua, ließ sich noch einmal wieder in seiner Vaterstadt nieder, als deren Abgesandter er 1605 in Rom war, verwickelte sich in zahlreiche Prozesse und andre Händel, die bis gegen das Ende seines Lebens währten, und starb schließlich auf einer Reise am 7. Oktober 1612 zu Venedig.

Guarini's „Gedichte" („Rime"; erster Druck, Venedig 1598) ragen nach ihrem Gehalt wenig über die Durchschnittslyrik seiner Zeit hinaus, zeichnen sich aber durch jene Formglätte aus, welche im damaligen Italien die erste Bedingung eines poetischen Erfolgs war. Die italienischen Kritiker legten den Madrigalen des Poeten einen höhern Wert bei als den Sonetten; uns will es scheinen, als sei der Unterschied nicht der Rede wert, und die sämtlichen Gedichte des Guarini haben wenig unmittelbare und wärmere Empfindung aufzuweisen. Sein Hauptwerk: „Der getreue Hirt"[1] („Il pastor fido"; erster Druck, Venedig 1590; zahlreiche Ausgaben; vorzügliche neuere Ausgabe, London 1800), ward als die Krone der Schäferdichtungen gepriesen, und die Tasso feindselige Kritik verfehlte nicht, auf die höhere Sittlichkeit und den tiefern Ernst wie auf die angebliche größere Kunstvollendung dieses Pastorale hinzuweisen. In der That zog Guarini Elemente, welche nicht dem

---

[1] Deutsche Übertragungen der lyrischen Partien des „Getreuen Hirten" gehören zu den Lieblingsaufgaben unsrer Dichter des 17. Jahrhunderts, finden sich bei Wekherlin, Opitz, Fleming u. a. Vollständige älteste Übertragung von Eilgerus Mannlich (Mühlhausen 1619); spätere, von Ramler verbesserte (Mitau 1773), von Arnold (Gotha 1815), von H. Müller (Zwickau 1822).

Idyll, sondern der Tragödie angehören, in sein lyrisches Drama herein. In Arkadien muß nach seiner Voraussetzung der Keuschheitsgöttin Diana jährlich eine Jungfrau geopfert werden, um einen frühern gegen Treue und Reinheit der Liebe begangenen Frevel zu sühnen. Erst die Vereinigung zweier Götterkinder durch Amors Macht und eines Schäfers entsagende, aufopfernde Liebestreue können nach den arkadischen Überlieferungen jenes alte Vergehen sühnen. Dies Orakel gibt Anlaß, daß die Väter des Silvio und der Amaryllis, die sich göttlicher Abkunft rühmen, eine Verbindung ihrer Kinder beschließen. Amaryllis aber liebt den Schäfer Myrtill, der ihr mit leidenschaftlicher Treue anhängt, wagt jedoch nicht, ihre Liebe zu bekennen, weil sie dem Silvio durch ihren Vater verlobt ist. Silvio seinerseits trotzt der Liebe überhaupt und auch der zärtlichen Leidenschaft, welche die Schäferin Dorinde für ihn hegt. Auf Amaryllis fällt nun im Verlauf des Dramas durch die Intrige einer nach Myrtill schmachtenden sinnlich-leidenschaftlichen Schäferin Corisca ein böser Schein, sie wird in eine Höhle gelockt, hier von einem Satyr überfallen, von dem durch Corisca verhetzten Myrtill belauscht, schließlich von den strengen und opferlustigen Dianenpriesterinnen ergriffen. Sie soll nach dem blutigen Gesetz geopfert werden, Myrtill will für sie den Tod erleiden. Dabei kommt denn zu Tage, daß der treue Schäfer nicht ein Sohn seines vermeinten Vaters, sondern in Wahrheit ein Sohn des Oberpriesters Montan ist, daß er also gleichfalls von Göttern (vom Herkules) abstammt, wie Amaryllis vom Pan. Nun ist das Orakel erfüllt: ein Schäfer hat treu und selbstlos das Opfer seines Lebens für eine Liebe bringen wollen, die ihn nicht beglücken kann; ein Paar, das von den Göttern abstammt, kann vereinigt werden. Daneben hat inzwischen der spröde Silvio auf der Jagd die arme Dorinde, sie für ein Wild haltend, mit dem Jagdspeer verwundet, ist nun von ihrer Liebe und Treue ergriffen und tritt mit ihr und dem Hauptpaar des Dramas zum Altar. Der Stil des ganzen Gedichts schwankt bei diesen Grundzügen fortwährend zwischen dem Ton der Tragödie und demjenigen des Idylls auf und ab. Im einzelnen hat „Der treue Hirt" eine Reihe von schönen Szenen und Versen, namentlich von Chorversen, aufzuweisen; im ganzen fehlen ihm die Wärme und lebendige Unmittelbarkeit, die gleichmäßige Anmut, welche das Pastorale unbedingt voraussetzt. In der

dem Tasso entgegengesetzten Tendenz wird das Tassosche Diktum: „Erlaubt ist zu lieben, was gefällt“ als „Naturgebot“ bezeichnet, das von göttlichen und menschlichen Gesetzen besiegt werden müsse. „Das allein ist wahre Tugend: verzichten auf das, was gefällt, wenn, was gefällt, verletzt und nicht erlaubt ist.“ Diese und ähnliche Lehren schärft Guarini aus dem Mund seiner Priester der weinenden Amaryllis und aus dem Mund seiner Chöre den verehrlichen Zuschauern und Hörern ein. Die romanische Anschauung, daß die Regung des Herzens immer und überall die Sünde in sich schließe, und daß die Ehe gleichsam dadurch geheiligt werde, daß man sie auf fremdes Gebot mit dem Ungeliebten schließt, zu deren Apostel sich Guarini aufwirft, würde nun freilich einen andern Schluß bedingen (denn die Liebenden werden schließlich ja doch vereinigt); aber hier opfert wiederum der Dichter seine ernsten Überzeugungen dem Gebot der poetischen Gattung, das Schäferdrama darf nicht tragisch und kann auch nicht mit Resignation enden, und so muß denn wohl oder übel nach bitterm Leid „Freude quellen aus der Tugend“. Die eigentümliche, jede gesündere Auffassung verletzende Mischung von natürlicher Empfindung und konventioneller Didaktik, von lebendigem Gefühlsausdruck und rhetorischer Phrase, von höfisch-theatralischem Prunk und einer gewissen echt poetischen Würde entzückte die Generation, für welche Guarini dichtete, weit über Italien hinaus. Natürlich fehlte es bei der litterarischen Händelsucht jener Zeit und bei den zahlreichen Feinden, welche der Dichter sich zugezogen hatte, nicht an heftigen Befehdungen des gepriesenen Gedichts; aber keine derselben konnte es hindern, daß der Poet des „Pastor fido“ den ersten Dichtern Italiens hinzugerechnet ward. — Unter der großen Zahl gleichzeitiger Pastoraldichter überragen die Nachahmer und Nachempfinder des Tasso diejenigen des Guarini bei weitem, ohne daß man darum alle Produkte der erstern als besonders erfreuliche bezeichnen dürfte. Als der hervorragendste der weitern Gruppe wurde von seinen Zeitgenossen Luigi Groto erachtet, der „Blinde von Adria“, eine der eigentümlichsten Dichtergestalten aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, den seine Blindheit nicht verhinderte, als Schauspieler aufzutreten, und der namentlich die Rolle des greisen Königs Ödipus mit erschütternder Naturwahrheit darstellen konnte. Mit seiner ganzen Bildung wurzelte Groto, der 1535 geboren war und 1585 zu

Venedig starb, noch in den Überlieferungen der Hochrenaissance. Er übertrug das erste Buch der „Ilias" in italienische Ottaven, er dichtete die Tragödien: „Dalida" und „Hadriana", welche in ihrer ungezügelten Wildheit und ihrer Hinneigung zum Gräßlichen ein gewisses dramatisches Leben entwickeln und sich über die bloße Rhetorik erheben; er gehörte als Komödiendichter mit seinen drei Lustspielen in Versen: „Der Schatz" („Il tesoro", Venedig 1580), „Alteria" (ebendas. 1587) und „Emilia" (ebendas. 1596) zu den letzten kecken Nachfahren des Aretino und wagte, Szenen und Figuren auf die Bühne zu bringen, die bereits von der herrschenden Anschauung für unduldbar erklärt wurden. Zu den Dichtern dieses Zeitraums darf er im Grund genommen nur um seiner Pastorales willen gezählt werden, deren ältere, „Calisto" (erster Druck, Venedig 1583), schon vor Tassos „Aminta", zu Anfang der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts, gespielt, dann aber vom Dichter neu umgearbeitet wurde, während „Die Reue des Verliebten" („Il pentimento amoroso"; erster Druck, ebendas. 1583) wenige Jahre nach Torquato Tassos Gedicht entstand. Groto bequemte sich natürlich im Schäferdrama etwas mehr dem herrschenden Stil an, ohne seine Natur völlig zu verleugnen. Auch die umgearbeitete „Calisto" verrät noch die entschiedene Hinneigung des Dichters zu der Üppigkeit und dem frivolen Spiel mit den bedenklichsten Situationen, welche die verfallende Renaissancedichtung beherrschten. Die Beteiligung Grotos an der Pastoralpoesie belegt lediglich, wie rasch dieselbe in der Gunst des Publikums vorschritt und andre Gattungen verdrängte. Jener Angelo Ingegneri, dem wir als unbefugtem und schließlich doch befugtem Herausgeber von Tassos Werken bereits begegneten, schloß sich mit einem dramatischen Schäferspiel, „Der Tanz der Venus" („La danza di Venere", Vicenza 1584), der Pastoralpoesie an. Der Abwechselung halber ist in demselben die Szene einmal nicht nach Arkadien, sondern nach Sizilien verlegt; das Ganze handelt sich natürlich wieder nur um die Hindernisse, die sich zwischen dem Liebespaar Coridone und Amaryllis auftürmen, die der Liebende dadurch zu beseitigen wähnt, daß er seine Schöne mit Hilfe der Satyrn bei der Feier des Venusfestes aus den Tanzreihen eines Nymphenchors entführt. Die Satyrn aber trachten plötzlich, sich der schönen Beute für sich selbst zu bemächtigen; es kommt zum Kampf, zur wilden



Flucht des Mädchens. Coridone, als er endlich nachfolgen kann, findet Amaryllis' blutigen Schleier — Anlaß genug zu einigen Szenen lyrischer Verzweiflung, welche durch das glückliche Wiedererscheinen der Amaryllis gelöst werden. Schließlich wird, nach dem Muster der antiken Komödie, welches wundersam genug in das Idyll übergegangen ist, noch entdeckt, daß Coridone der einst von Korsaren geraubte Sohn des Lico ist, der für seinen jüngern Sohn, Eumede, Schwiegervater der Amaryllis hat werden wollen und es nun begreiflicherweise ebenso gern für den wiedergefundenen ältern wird. Das Schäferdrama des Ingegneri gehört immer noch zu den bessern Arbeiten dieser Art, wenn es auch den naheliegenden Vergleich mit Tassos „Aminta" schon in seiner poetischen Sprache zu scheuen hat.

Ein noch weniger glücklicher Nachahmer des Tasso war der im jugendlichen Lebensalter verstorbene Antonio Ongaro, welcher die Rechte zu Rom studirt hatte und das Fischeridyll „Alceo" (Venedig 1582) schrieb, in welchem er den Versuch machte, die sämtlichen Szenen des „Aminta" dadurch zu neuer Wirkung zu bringen, daß er sie ans Meer und in ein paar Fischerhütten verlegte, den Satyr des Tassoschen Schäferspiels in einen Triton verwandelte, welcher die schöne Fischerin Eurilla mit Gewalt raubt. So nachsichtig sich im allgemeinen das italienische Publikum gegen die akademischen Nachahmungen berühmt gewordener Gedichte erwies, so fand der „Alceo" des Ongaro keine Gnade und trug den Spottnamen des „gebadeten Aminta" davon, trotz dessen übrigens das Gedicht mehrfach neu herausgegeben ward und also doch einige Verbreitung erlangte. Eine gewisse an das berühmte Original gemahnende Anmut des Stils fehlte übrigens dem Fischeridyll (Favola pescatoria) des Ongaro nicht, und charakteristisch genug für die italienischen Litteraturzustände und das emporwuchernde Dilettantenunwesen fand auch die Nachahmung wieder ihre Nachahmer. — Unter den zahlreichen andern Schäferpoeten taucht auch der Name einer Dichterin auf: Isabella Andreini aus Padua, welche, zu Ende des 16. Jahrhunderts lebend, als Schauspielerin durch ihre Talente und ihre Schönheit Aufsehen erregte, und deren trotz tausend sie umgebender Versuchungen fleckenlose Tugend hochgefeiert ward. Ihr Schäferspiel „Myrtilla" ward unter vielen gleichzeitigen und gleichartigen Gedichten ausgezeichnet; wie vielen Anteil die Huldigungen, die man der schönen Künstlerin zollte,

am Erfolg der Dichterin hatten, ist für die Nachlebenden, denen die zahlreichen Pastorales mit ihren konventionellen Szenen und Figuren, ihren sprachlichen Klangwirkungen zuletzt zu einer eindruckslosen Gesamtmenge verschmelzen, schwer zu entscheiden.

---

4) Die Operndichtung.

Die gesamte Entwickelung, welche der italienischen dramatischen Dichtung in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu teil geworden war, und bei welcher dem veränderten Zeitgeist gemäß die eigentlich nationale, meist lascive, aber lebendige und charakteristische Komödie in den Hintergrund gedrängt wurde, hatte im ernsten und ernst gemeinten Drama einem lyrisch-rhetorischen Stil mehr und mehr zur Herrschaft verholfen. Die Tragödiendichter wie die Verfasser der höfischen Schäferspiele folgten bewußt und unbewußt einem gemeinsamen Zug, nach welchem der spezifisch dramatische Gehalt, die Menschendarstellung im eigentlichen und strengern Sinn des Worts, für die italienische Bühne mehr und mehr beschränkt, die Situationsdarstellung und die lyrische Ausbeutung derselben immer mehr begünstigt wurden. Dabei schwebte noch fortwährend ein akademisches Ideal: die Wiedergewinnung der antiken Tragödie, vor den Augen der Poeten und Litteratoren. Bei all den zahlreichen dramatischen Anläufen, die seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien genommen wurden, arbeitet immer mehr oder minder der Gedanke mit, die Wunderwirkungen der antiken Bühne, von denen man mehr träumte, als daß man eine klare Vorstellung von ihnen gehabt hätte, aufs neue zu erreichen. In diesen Träumen spielte notwendigerweise die Musik jederzeit eine Rolle, und der Anteil der Musik an den Darstellungen der Pastorales bestärkte in der Überzeugung, daß die musikalische Beigabe die Stärke des Eindrucks nur erhöhen könne. Eine ganz neue Wendung dieser dramatischen Bestrebungen fiel nun mit dem Aufschwung zusammen, den in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Musik in Italien nahm. Die Musik wurde zur allgemeinen und wichtigen Angelegenheit, und es war nur eine Konsequenz des weitreichenden Interesses und zu gleicher Zeit ein letzter Nachklang der Anschauungen und Bestrebungen des ita-



lienischen Humanismus, wenn man plötzlich den Versuch machte, die ganze seitherige Entwickelung der modernen Musik für einen Irrtum zu erklären und die Wiederherstellung der griechischen Musik als Ziel ins Auge zu fassen. Von einer seit 1580 im Haus des florentinischen Grafen Bardi da Vernio regelmäßig versammelten platonisch philosophierenden Gesellschaft gingen die ersten Reformversuche aus, an denen Graf Bardi selbst, Giovanni Battista Donis, endlich Vincenzo Galilei, der Vater des Galileo, litterarischen Anteil nahmen. Ihre Schriften erklärten der Kunst des Kontrapunkts kurzweg den Krieg, forderten eine Musik, die im Einklang mit dem Wort stehe, und begründeten damit theoretisch die Idee der dramatischen Musik. „Es ist nicht schwer einzusehen", sagt A. W. Ambros („Geschichte der Musik", Bd. 4, S. 171, Leipzig 1878), „daß die weitaus größere Mehrzahl der Anklagen, welche Galilei erhebt, auf einer gründlich falschen Auffassung, ja auf einem totalen Mißverstehen der Sache beruht. Ebenso ist gewiß, daß die Schimäre, die er an Stelle der hoch ausgebildeten, unter ganz andern Bedingungen und zu völlig andern Zwecken entstandenen Musik setzen will, weit entfernt, die von ihm geträumte Herrlichkeit der Kunst herbeizuführen, der Tod der Musik gewesen wäre." Jedenfalls aber gaben die theoretischen Schriften den Anstoß zu praktischen Versuchen, an denen zu dem neuen Prinzip bekehrte oder halb bekehrte Sänger und Musiker Anteil nahmen, die empfinden mochten, daß auf dem neuen Weg auch in ihrer Kunst die bisher allzustreng gebundene Individualität entfesselt und zu bedeutender Mitwirkung berufen werde. Je weiter man dem Gedanken nachging, um so mehr wuchs die Hoffnung, die antike Tragödie und ihre ganze Herrlichkeit wiederzugewinnen. Nachdem Graf Bardi aus Florenz nach Rom übergesiedelt war, wurde das Haus des edlen Jacopo Corsi der Mittelpunkt der fortgesetzten Bestrebungen. Da die Behauptung, die Musik müsse der Poesie dienstbar werden und sie lediglich schmücken, im Vordergrund aller kritischen Erörterungen stand, so durfte es nicht Wunder nehmen, daß sich alsbald Dichter fanden, welche dramatische Dichtungen für die Musik schufen. Keiner der Poeten, welche die „Oper" begründen halfen, hatte eine Vorstellung davon, daß die Musik in dieser Verbindung und unter den obwaltenden allgemeinen Umständen alsbald die herrschende Kunst werden müsse, sondern die neue dramatische Gattung wurde mit der sichern Erwar-

tung gepflegt, daß sie auch die Poesie wesentlich fördern könne. Wir haben im einzelnen hier nicht darzulegen, wie rasch die Bedeutung der Musik über die der Dichtung im „Dramma per musica“ hinauswuchs, und wie bald die Geschichte der Oper im wesentlichen der Geschichte der Musik angehörte. Gewiß ist, daß dies neue musikalische Drama dem Bedürfnis der Italiener um so besser entgegenkam, als sich dasselbe dem geistigen Druck, der auf Italien lastete, verhältnismäßig leichter entziehen konnte als die Poesie. Freilich mußten die Stoffe der neuen Dramen, die Situationen der Handlung und die Grundzüge der Charakteristik immer nur von der Poesie gegeben werden. Aber in bezug auf die mehr und mehr verpönte Darstellung der Leidenschaften, die Aussprache wirklicher Empfindung konnte sich der Operndichter mit den einfachsten Andeutungen, den kargsten Worten begnügen und es dem Musiker überlassen, denselben Stärke, Schwung und Wärme zu verleihen; Gefühl, Leidenschaft, Kraft und Sinnlichkeit, welche durch musikalische Mittel ausgedrückt wurden, entzogen sich jener geistlich-weltlichen Zensur, die beständig über der Dichtung schwebte; die größere Freiheit und Unabhängigkeit, mit welcher der Komponist die Verse seines Dramas schmückte, hätte allein hingereicht, ihm alsbald ein Übergewicht über den mannigfach eingeschränkten Dichter zu verleihen. Dazu kam nun die Thatsache, daß der in den Akademien wuchernde Dilettantismus rasch eine Anzahl unbedeutender Lyriker ohne jeden dramatischen Nerv und Kern als Dichter musikalischer Dramen auftreten ließ, und daß die komponierenden Musiker dieser neuen Tragödie größtenteils der wirklichen Meisterschaft näher standen als ihre Textdichter. Übrigens blieb trotz ihrer Mängel und Schwächen die musikalische Dramendichtung in Italien immer weit mehr ein berechtigter und geachteter Bestandteil der Litteratur und sank nicht ganz zu der völligen Nichtigkeit herab, welcher in den außeritalienischen Litteraturen die Opernpoesie anheimfiel.

Der Dichter, welcher an der Schöpfung der neuen Kunstgattung, der „wiedergebornen attischen Tragödie“, wie ein Kritiker der damaligen Zeit emphatisch sagte, den stärksten Anteil hatte und seinen Genossen in Apoll das Gesetz für musikalische Dramengestaltung, wenigstens für die nächste Zeit, diktierte, war Ottavio Rinuccini. Florentiner aus edler Familie, um 1565 geboren, genoß Rinuccini eine ausgezeichnete Erziehung, erwarb sich früh



einen gewissen Ruf unter den Schöngeistern von Florenz und war als glänzende, ritterliche Persönlichkeit am Hof der Mediceer und in den florentinischen Adelspalästen eine hervorragende Erscheinung. Feurig und ein Liebling der Frauen, hatte er Anlaß genug zu lyrischen Dichtungen, auf die er sich bis zu seiner Teilnahme an der Begründung des musikalischen Dramas beschränkt zu haben scheint. Nachdem er 1594 mit der Dichtung zu der (von Jacopo Peri komponierten) „Dafne" den neuen Weg betreten, schrieb er für die Vermählung der schönen Prinzessin Maria von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich seine „Eurydice". Er folgte der neuen Königin nach Frankreich, kehrte schließlich von dort, der Welteitelkeiten und -Ehren müde, nach seiner Vaterstadt zurück, um sich Bußübungen und frommen Werken zu widmen, und starb 1621. Seine Operndichtungen: „Dafne" (erster Druck, Florenz 1600), „Eurydice" (erster Druck, ebendas. 1600), „Aretusa", „Ariana" (erster Druck, ebendas. 1608) entbehren keineswegs aller dichterischen Verdienste, der Aufbau der einzelnen Handlungen ist klar und nicht uninteressant, wenn schon ohne stärkere dramatische Spannung und Steigerung, die Sprache zeichnet sich in der italienischen Lyrik jener Tage durch einfachen Fluß und Wohllaut aus und klingt an die Art von Tassos lyrischen Dichtungen an.

Der neue musikalische Stil (Stilo rappresentativo) fand rasch Verbreitung und trug seinerseits zur Wiederbelebung einer schon halb erstorbenen poetischen Gattung bei, durch welche alsbald auch er in den Dienst der gegenreformatorischen Bestrebungen hineingezogen wurde. Im Jahr 1600 fand zu Rom die Aufführung eines geistlichen Dramas, „Seele und Leib" („Rappresentazione di anima e di corpo"), von Laura Guidiccioni (Musik von Emilio de' Cavalieri) statt, welches nur der Vorläufer einer ganzen Reihe ähnlicher Werke ward. Mit Hilfe der dramatischen Musik suchte man die mittelalterlichen Mysterienspiele neu zu beleben und bei dem modernen Publikum gleichsam wieder einzuschmeicheln. Im Sinn der strengen Askese, die jetzt in Rom wieder galt, ward in „Seele und Leib" die Nichtigkeit und Vergänglichkeit des Körpers gegenüber der Seele, die Wertlosigkeit aller irdischen Freude, dargestellt. Von ähnlichem Gehalt und Gepräge waren andre Poesien derselben Dichterin und eine ganze Reihe von geistlichen Dramen, die nun unter dem neuen Titel von „Handlungen für Musik" (favole per musica) mehr schein-

bar als wirklich wieder auflebten, jedenfalls die erwachende Leidenschaft für die eigentliche, die weltliche mythologische Oper nicht verdrängten. Vom Auftreten Rinuccinis und seiner Nachahmer an floß das höfische Schäferspiel, welches man bald mit Musik des neuen Stils ausschmückte und darstellte, in das emporstrebende musikalische Drama hinüber und half die neue Gattung bei den Höfen rasch heimisch machen. Sobald sie aber daselbst, namentlich zur Ausschmückung großer Feste, heimisch ward, so verschwand auch der Traum, daß man die griechische Musik und die griechische Tragödie zugleich wiedergewonnen habe; von der gerühmten Natur, Reinheit und Würde der Operndichtung blieb alsbald nur die letztere in der Umhüllung des theatralischen Prunks übrig, dessen die neue Gattung nicht entbehren konnte, und für den hinreichende Gelegenheit zu schaffen bald die Hauptaufgabe der Dichter bei der „Oper" werden sollte.



Achtundsechzigstes Kapitel.

Die Oppositionsdichtung.

Die Restauration der kirchlichen Autorität in Italien war, obschon es ihr an mannigfachen Vorläufern und Vorbereitungen nicht gefehlt hatte, doch in wenig mehr als zwei Jahrzehnten begonnen und durchgeführt worden. Vernichtende Schläge hatten nacheinander die Anhänger der deutschen und schweizerischen Reformation wie die Ketzer auf eigne Rechnung getroffen, langsamer und im ganzen auch etwas milder nahm man dann den Kampf gegen die gesamte humanistische Bildung und ihre Lebensanschauungen auf. Das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts sah in ganz Italien ein völlig verändertes Geschlecht, in Kunst und Litteratur aber Prinzipien und Bestrebungen in Geltung, von denen sich die Ariost, Machiavell und Raffael nichts hatten träumen lassen. Der Gesamtanblick des italienischen Geisteslebens zeigte die allgemeinste Übereinstimmung mit der neuen, von der Kirche und vorzugsweise von der Gesellschaft Jesu beherrschten Bildung und Lebensauffassung; enthusiastisch oder unterwürfig dienten die poetischen Schriftsteller ihr zum Organ oder flüchteten sich auf Gebiete, die einer träumerisch-unwirklichen Phantasie Gelegenheit zur Entfaltung gaben. Und doch lag es in der Natur der Dinge, daß unter all dieser Übereinstimmung und Unterordnung viel geheime grollende Opposition verborgen lag, daß die geistige Freiheit eines ganzen Jahrhunderts, trotz der grausamsten Härte und zerschmetternden Energie der Inquisition, nicht mit einem Mal völlig vertilgt werden konnte, ja daß der bloße Fortbesitz der Werke des ganzen 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fortwährend Anlaß geben mußte, sich andrer Zustände, Stimmungen und Bestrebungen zu erinnern. Die italienische Litteratur dieser Periode weist daher neben ihren kirchlich und höfisch korrekten

Poeten eine kleine Gruppe von Schriftstellern auf, deren geistige Selbständigkeit ihnen zum größten Teil ein drangvolles Leben und ein gewaltsames Ende bereitete. Die poetischen Leistungen derselben tragen ein Gepräge, welches von dem allgemein geltenden wundersam abweicht und freilich meist ein stärkeres historisches als ein ästhetisches Interesse in Anspruch nimmt. Nur Naturen der eigentümlichsten Anlage, erfüllt vom stärksten Wahrheitsdrang oder dem trotzigsten Selbstgefühl, konnten dem ungeheuern Druck widerstehen, der über Italien lag und sich auf allen Gebieten fühlbar machte. Hatten anfänglich diejenigen, welche an der Bildungsrichtung und der Sinnesweise des verflossenen Menschenalters hingen und dies noch zu bekennen wagten, eine mächtige Stütze an langen Gewohnheiten und an der Mehrzahl derer, die sich der neuen Autorität nur widerstrebend unterwarfen, so stellte jedes neue Jahr das Verhältnis ungünstiger. Die Einflüsse der neuen Erziehung wandelten die äußerliche Devotion in eine innerliche, das Verständnis für die bessere Zeit Italiens verschwand, und man erblickte, wie es in so verhängnisvollen Epochen immer der Fall ist, nur noch die Mängel und Ausschreitungen der Renaissancezeit. Die schlichte, demütige Frömmigkeit, die wirkliche Größe und Reinheit der Empfindung begegneten sich nun mit der anerzogenen Devotion und der weitreichenden Furcht vor der Gewalt, um jene wenigen zu isolieren und gleichsam im voraus zu ächten, die noch widerstanden. Die kleine Zahl von italienischen Dichtern, welche sich dem Geiste der Gegenreformation entzogen, blieb ohne Boden im eignen Volk; sie vermochten in sich selbst zumeist keinen Halt zu gewinnen, sie schwankten zwischen dem heißen Wahrheitsverlangen in sich, zwischen klarer Einsicht und starken Einflüssen der sie umgebenden Welt, sie wirkten nur auf einzelne, und es scheint nicht, daß ihr tragischer Untergang in weitern Kreisen Teilnahme erweckt habe.

Weitaus der bedeutendste und namhafteste unter diesen Dichtern, als Persönlichkeit die anziehendste Gestalt, war Giordano Bruno aus Nola in Kampanien, mit seinen litterarischen Hauptleistungen der Geschichte der Philosophie angehörig, aber von entschiedenem und großem poetischen Talent und gleichsam dann am reifsten und klarsten, wenn er für die ungestillte Sehnsucht einer ringenden Seele den lyrischen Ausdruck sucht. Um 1550 geboren, fühlte er frühzeitig die Regungen seines poetischen



Talents, und im Wahn, für poetische und sonstige litterarische Pläne Muße zu gewinnen, trat er in jugendlichem Alter in den Dominikanerorden. Dieser Zeit seines Lebens mag das Lustspiel „Der Lichtzieher" angehören, eine kecke und auffallende Rückwendung zu jener Art der Komödie, als deren Meisterstück Machiavellis „Mandragola" galt. Um 1580 hatte Bruno bereits klar die Unverträglichkeit seiner Anschauungen und seiner Forscherneigungen mit dem Klosterleben erkannt, war jedenfalls schon verdächtig geworden und flüchtete aus Italien hinweg. Er ging nach Genf, vermochte sich aber dort nicht mit dem Calvinismus zu befreunden und begab sich daher 1582 nach Paris, wo er seine litterarische Wirksamkeit mit der Herausgabe der obengenannten Komödie und der ersten philosophischen Schriften eröffnete. In Streit mit den Anhängern der Aristotelischen Philosophie, mußte der heimatlose Flüchtling weichen, ging nach England und schrieb daselbst mehrere seiner wichtigsten philosophischen Werke, die noch in Venedig gedruckt werden konnten. 1585 kehrte er aus London auf kurze Zeit nach Paris zurück, begab sich nach Deutschland, fand vorübergehend in Wittenberg Aufnahme und hielt Vorlesungen; von da wandte er sich dann nach Prag, ging 1589 nach Helmstedt und wirkte hier förmlich als Professor an der vor wenigen Jahren neugegründeten Universität; er scheint daher thatsächlich zum Protestantismus übergetreten zu sein. Seine unstäte Natur, leicht erklärlich aus dem Gegensatz, in dem er sich durch ursprüngliche Anlage, innere Anschauungen und äußere Schicksale mit allen, auch den deutschen, Umgebungen befand, trieb ihn bald wieder aus Helmstedt hinweg. Zuletzt hielt er sich auf deutschem Boden in Frankfurt a. M. auf, wagte sich aber, von seinem Verhängnis getrieben, um 1592 wieder nach Italien; er lebte zuerst in Padua, stand jedoch von vornherein, trotz der Zerwürfnisse der venezianischen Regierung mit der Kurie, in großer Gefahr. In der That ward er schließlich in Venedig verhaftet und an Rom ausgeliefert, wo ihm der Prozeß wegen Abfalls von der katholischen Kirche und Bruchs der Ordensgelübde gemacht und er zum Feuertod verurteilt wurde. Mit ungebrochenem Mut und Stolz starb Giordano Bruno am 17. Februar 1600 auf dem Scheiterhaufen des Campo dei Fiori zu Rom.

Die philosophische Weltanschauung des Dichters haben wir hier nur insoweit zu berühren, als sie, teilweise poetisch aus-

gesprochen und überhaupt ein Element poetischer Naturbegeisterung und poetischen Sehertums, in die Schriften des Denkers übergegangen ist. Von der Idee der Stoiker, daß die Welt ein lebendiges Wesen sei, eine Weltseele das All erfülle und durchdringe, geht Brunos Philosophie aus; sie erkennt „das Eine, in welchem alles und das selbst in allem ist, weder stofflose Seele noch seelenloser Stoff, sondern beseelt und beseelend", in den Welten wie in den Naturkörpern. Stufenweise steigt alles vom Kleinsten zum Größten empor, die Pflanzenseele wird zur Tierseele und diese zur Menschenseele, die Menschenseele selbst aber ringt sich vom niedersten Bewußtsein bis zum höchsten Grad erkennender und sittlicher Vollkommenheit empor. So kehrt das Endliche zu dem Unendlichen als seinem ursprünglichen Wesen zurück, die Einheit des Alls ist Gott, ist das höchste Gut und die Seligkeit. Bruno fühlt sich in diesem Pantheismus und in der Sehnsucht nach dem göttlichen Lichte, das in seiner Seele heller und heller erstrahlt, über die Ahnung seines künftigen Schicksals erhoben, die ihn, den beständig umhergetriebenen, gehetzten und verketzerten Flüchtling, niemals verlassen zu haben scheint. In Sonetten und Kanzonen ruft er sich selbst Mut zu, einen ruhmreich-edlen Tod nicht zu scheuen und seiner Wahrheitssehnsucht auf jede Gefahr hin zu folgen; er hört die göttliche Stimme in sich, die ihn anfeuert, das selige Land zu erkennen; er fühlt, wie er dem Abgrund entklimme und seine kranke Seele genese. Während diese lyrischen Gedichte sowie die schneidig-satirischen Sonette zum Preis der Esel und der Eselhaftigkeit in den verschiedenen philosophischen Schriften und allegorischen Streitschriften sich zerstreut finden[1], blieb, wie erwähnt, die Komödie „Der Lichtzieher" („Il candelajo"; erster Druck, Paris 1582) die einzige selbständige poetische Darbietung Brunos. Dieselbe bringt die Kehrseite seines Wesens zur Erscheinung: der Tugendheuchelei eines großen Teils seiner Zeitgenossen setzt er bewußten Cynismus entgegen und dichtet eine Kurtisanenkomödie, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts großen Beifall gefunden hätte. Der Übermut in ihr erscheint weder graziös noch eigentlich lustig, viele Szenen,

---

[1] Deutsche Übertragung einzelner Sonette Brunos in Carriere, „Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit", S. 384, 388, 391, 397 und 411 (Stuttgart 1847).



beispielsweise die freilich höchst lebendige, detaillierte Durchprügelung des Pedanten Masurio, sind geradezu brutal, das Ganze entbehrt der dramatischen Konzentration und wirkt nur durch die Beweglichkeit und blitzartige Schlagkraft des Dialogs. Die althergebrachte Foppung des verliebten Narren, der zugleich schmutziger Geizhals ist, des Goldmachers und des albernen Schulmeisters war freilich noch immer national; Bruno scheint gemeint zu haben, daß diesen Figuren allesamt nicht zu viel geschehe, wenn sie durch eine freche Kurtisane und eine mit dieser verbündete Gaunerbande geprellt werden; aber der Naturalismus seiner Schilderung hinterläßt ähnliche geteilte Eindrücke wie etwa die Betrachtung von Caravaggios Ruffianobildern. Indem am Schluß der geprügelte Masurio seine gelehrten Würden aufzählt und Giordano Bruno sich selbst auf dem Titel seiner Komödie als „Akademiker keiner Akademie, genannt der Verschmähte" bezeichnet, läßt sich erkennen, inwiefern dies wilde Jugendwerk des Wahrheitsuchers mit seinem sonstigen Leben und Streben zusammenhing. Die Akademiker in ganz Italien verwarfen jetzt Werke im Stil Bibbienas und Aretinos, die sie einst bewundert hatten, — Grund genug für eine Natur wie die Giordano Brunos, einmal diesen Pfad zu betreten.

Eine weit minder anziehende, in allem Betracht problematische Persönlichkeit war diejenige des Lucilio Vanini, welcher als Verfasser eines „Amphitheaters der göttlichen Vorsehung" und der spätern Dialoge „De admirandis naturae arcanis" den einen für einen Schüler und Geistesverwandten Brunos, den andern für den Verkünder eines gröblichen Materialismus galt; in Wahrheit war er eine unklare, von einem fast dämonischen Eitelkeitsdrang bewegte Skeptikernatur, welche zwischen rücksichtsloser Darlegung ihrer neuen Philosophie und jener charakteristischen Heuchelei, die in der katholischen Welt weite Verbreitung gewonnen hatte, merkwürdig auf und ab schwankte. Geboren um 1585 zu Taurisano im Neapolitanischen, studierte er zu Rom und Padua, nahm die Priesterweihe, widmete sich aber dann der Medizin und Philosophie, verließ Italien, durchzog auf unstäten Wanderungen Frankreich, die Niederlande und England, scheint in letzterm Land in den Verdacht geraten zu sein, als katholischer Agent zu wirken, und wäre beinahe zum Märtyrer eines Glaubens geworden, den er innerlich wahr-



Fürsprecher; unter Papst Urb
litanischen Gefängnissen entla
Inquisition gestellt und endli
Schriften, in denen er für di
Papsttum eintrat, welchem e
bilität zuschrieb, lenkten von
ihn; er fühlte sich in Rom nich
reich, wo er namentlich vom
aufgenommen ward, eine gro
(die er nach einem einheitliche
im Dominikanerkloster der Vor
rischen Arbeiten widmete. Di
Schriften fanden, und die Verel
mußten den Greis für die Leid
gen. Campanella starb am 21
Jahren hatte er noch heftig die
vins bekämpft und die römische
seine ursprüngliche Natur, sein
mus und sein reformatorischer
Grenze geistiger Freiheit und Ent
die restaurierte Kirche zugestand

Die Verfolgungen und Hä
gelitten hatte, waren hauptsächli
Italiens, den Spaniern



mit dem glänzenden Satiriker Trojano Boccalini, einem der hervorragendsten Opfer der spanischen Gewaltherrschaft über die italienische Halbinsel. Zu Loretto 1565 geboren, bekleidete Boccalini nach Vollendung seiner Studien mehrere hervorragende Ämter im Kirchenstaat und erfreute sich der Gunst einiger Kardinäle der sogenannten französischen Partei, welche seit der Thronbesteigung und Konversion Heinrichs IV. von Frankreich in Rom mächtig zu werden begann. Hierauf gestützt, wagte er die Veröffentlichung seiner vorzüglichen und schneidigen „Neuigkeiten vom Parnaß" („Ragguagli di Parnaso"; erster Druck, Venedig 1612—13), in denen er mit den Waffen des schärfsten Spottes, mit der ganzen leidenschaftlichen Lebendigkeit und der grotesken Komik der italienischen Improvisationskomödie das Machtbewußtsein und die unablässige Einmischung der Spanier in alle italienischen Verhältnisse traf. Der Beifall, den sowohl diese Satire als die ihr folgende, „Der politische Probierstein" („Pietra del paragone politico", erschien zuerst im Druck zu Amsterdam 1615), fanden, offenbarte für einen Augenblick die Stärke der Abneigung, welche die Spanier gegen sich erweckt, brachte aber dem Verfasser den Untergang. Seine römischen Gönner, die ihn erst ermutigt hatten, gaben ihn schließlich preis; er mußte nach Venedig flüchten und ward hier von Banditen, welche die spanischen Gewalthaber wider ihn ausgesendet hatten, 1613 ermordet.

Zu den Dichtern der Opposition darf man ohne Zweifel auch Cesare Caporali zählen, welcher zwar nicht mit den herrschenden politischen und kirchlichen Zuständen in Konflikt geriet, aber mit Freimut und persiflierender Laune das Litteraturtreiben seiner Tage, die unwürdige Abhängigkeit der Dichter von unwürdigen Patronen, darstellte. Geboren 1531 zu Perugia, lebte er in Rom, wo er zum Haus des Kardinals Aquaviva gehörte und um 1601 starb. Er war glücklich und klug genug, in seinen satirischen Gedichten den Punkt genau zu treffen, bis zu welchem die kühne und rücksichtslose Satire der Renaissanceepoche noch möglich war. In seiner in Terzinen geschriebenen „Reise zum Parnaß" („Viaggio al Parnaso"; erster Druck in „Raccolta di alcune rime piacevoli", Parma 1582) versucht er, was ihm Cervantes für die spanische Litteratur nachthat (vgl. Bd. 2, S. 215), und schildert mit Lebendigkeit und ergötzlicher Bosheit das Emporklettern der Masse der Autoren am Parnaß; er traf in



Das fingierte Leben des gefeiert
des goldnen Zeitalters bot e
Parodierung der unberechtigte
Sterblichen sowie der niedrigen
Dichtern und Litteraten, welch
gung und unablässige Anstreng
Lobphrasen schier aufgetrocknete
winnen. Den Schluß des Gan
welchem Mäcenas seine Lustschl
vermacht, übrigens aber für spä
Zeit des Dichters ein besondere
und bankrottes Hospital für die b
grube für Schmarotzer und Ku
erhellt hier blitzartig jene Zustän
wenn er daran erinnert, daß „de
wünschen: Macht, Ehre, Reicht
Italien und namentlich am römi
gesucht und erreicht ward; „die
gier, die Leidenschaft schreitet bei
Würde, den Ernst, die Religion
Ehrgeiz, Habsucht, Verstellung u
mischen Päpste, Bd. 1, S. 335.

Grundverschiedene Naturen
einer andern, dahintenli



Neunundsechzigstes Kapitel.

Spanien unter den Philippen.

Die Einwirkungen der Renaissancekultur auf Spanien waren, wie früher geschildert, von Haus aus beschränkte geblieben und überdauerten das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts nur in einzelnen bevorzugten Naturen; die spärlichen Herüberwirkungen der reformatorischen Ideen wurden in Blut und Feuer alsbald erstickt, dem kriegerischen und intellektuellen Aufschwung der spanischen Nation unter der Regierung König Philipps II. eine bestimmte, unabweichbare Richtung gegeben und Spanien ohne sonderliche Mühen und ohne starken, sichtbaren Widerstand zur eigentlich katholischen Macht, zur starken Vorkämpferin der Gegenreformation erhoben. Der Versuch, den Philipp II. machte, in Übereinstimmung mit dem Vatikan ganz Europa der alten Kirche wiederum zu unterwerfen, mußte zwar scheitern; die Einmischung in die Verhältnisse Frankreichs, Englands und Deutschlands brachte dem Monarchen des Klosterpalastes Eskorial eine Reihe von Niederlagen und im Abfall der niederländischen Provinzen eine bitter empfundene Demütigung, für welche die Eroberung Portugals nur eine schwache Entschädigung bildete. Unter der Regierung seines Sohns, König Philipps III., ward der Vorsatz, die spanische Weltmacht im Verein mit dem in Österreich regierenden Zweig des Hauses Habsburg neu zu festigen, wieder aufgenommen, wurden die abtrünnigen Nordniederlande noch einmal mit dem Gedanken der Unterwerfung bekriegt, damit aber der Verfall der Staatsmacht wie der materiellen Blüte des Landes, welcher schon unter Philipp II. begonnen hatte, nur weitergefördert. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts, der Zeit des Westfälischen Friedens, an ging es mit Spanien, für alle Welt, nur nicht für die Kastilianer sichtbar, reißend abwärts; am Ausgang des 17. Jahrhunderts war kaum noch ein dürftiger Schatten der Weltstellung vorhan-



Ehrenerwerb, auf Krieg und He
Beschaulichkeit war vereinbar mit e
einseitigen geistigen Aufschwung,
allseitigen Entwickelung und mit m
früher (Bd. 2, Kap. 39) mußte her
Besitz der großen überseeischen Kolo
Könige sagen ließ, in ihrem Reich
ter, die Ausbeutung beider Indien
zum Unsegen als zum Heil gedieh.

Die Geschichte der Gegenrefor
Spaniens fielen seit dem letzten Dr
in so verhängnisvoller Weise zusam
Europas, selbst in Italien nicht, d
neuerstarkten katholischen Anschauu
schlossenheit und rücksichtslosen Ener
Philipp II., der einem zum Tod v
sinnungen verdächtigen jungen Edel
Holz herbeitragen, um seinen eignen
derselbe ein ruchloser Ketzer sei, hat
nungen eines guten Teils seines V
eigne Regierung sorgte dafür, jed
Sinnesregung auszutilgen oder doch
des spanischen Lebens völlig unwirk
dingte Rechtgläubigkeit ward zum

Wurzel gefaßt habe, mußte ihn der Gedanke quälen, daß der Same der Heiden fortwuchere. Immer schärfer, unbarmherziger und erbitterter wendeten sich Volksstimmung und Regierungspolitik gegen die Morisken, bis am Ende unter Philipps III. Regierung die gewaltsame Austreibung der sämtlichen Maurennachkömmlinge beschlossen wurde, da die physische Unmöglichkeit, sie sämtlich hinzurichten, allerdings selbst dem Erzbischof Ribera von Sevilla und dem Großinquisitor Sandoval einleuchtete. Von 1609—13 ward die Verbannung der Morisken ins Werk gesetzt, weit über eine halbe Million der fleißigsten Bewohner Spaniens des größten Teils ihrer Habe beraubt und nach Nordafrika hinübergeworfen, so daß ganze Provinzen verödeten und der Ackerbau Spaniens sich nie wieder von dem empfangenen Schlag zu erholen vermochte. Das Triumphgeschrei über die endliche Reinigung des spanischen Bodens übertönte die Klagen derer, die geschädigt worden waren; die Inquisition aber fand es nunmehr leicht, gegen zufällig zurückgebliebene Reste und vereinzelte Rückfällige ihres blutigen Amtes zu walten. Im spanischen Volk scheint ein Gefühl geherrscht zu haben, daß die grauenhafte Institution der Hort des eigenartigen nationalen Lebens und der vom spanischen Stolz ohne weiteres vorausgesetzten Überlegenheit über alle andern Völker sei. Sicher war, daß sich unter der Pflege der fanatischen und ekstatischen Religiosität, einer Loyalität, welche in ihrer Weise gleichfalls einzig war, und einer wesentlich aristokratischen Lebensanschauung der Nationalcharakter und die geistige Kultur Spaniens zu einer hochgesteigerten Eigentümlichkeit entwickelten, und daß infolge davon die spanische Kunst und Litteratur Elemente aufwies, die in keiner andern Kunst und Litteratur mit gleicher Stärke wiederkehren. Der Zeit nach fiel die Entwickelung namentlich der spanischen Dichtung, welche wir hier vor Augen haben, noch mit der Thätigkeit und Wirksamkeit der früher charakterisierten Dichter zusammen. Ercilla und Cervantes einerseits, Gongora und Lope de Vega anderseits waren Zeitgenossen; gleichwohl erscheint die ältere, vom Einfluß der Gegenreformation wie der geistigen Isolierung Spaniens noch wesentlich freie Schule, welcher die erstern Dichter angehören, wie durch eine tiefe Kluft von der neuern Schule getrennt, welche sich als die eigentlich nationale erachtete und ohne Frage unendlich populärer ward, die Ideale der echten Spanier entschie-



kungen des restaurierten, neu
neuem Schwunge gediehenen
grund der kirchlichen Gesinn
zur Andachtsglut, zur vision
Fällen aber sich in den Werk
rhetorischen Wortprunk äußerl
anschauung, nach welcher die
nungen ausschließlich Eigentu
auch allein berufen erscheinen,
lich zugespitzten Begriff der Eh
despotischen Staatswesen die U
Einzelnen wiederherstellt. Die
der Familienehre stehen nach
den Antrieben des Herzens und
cher der edel fühlende Spanier
treu ist, in einem beständigen K
eben das Leben, seine glückliche
gang Glück und Unglück des Ge
klassen gönnt die gleiche Leben
Zucht der Kirche einen harmlo
sittlichen oder materiellen Anfo
seinsgenuß und gestattet, daß sie
und scharf ausgeprägter Eigenar
gesamte übrige Welt



Bund mit einer akademischen Kunstrichtung auf oder erstarrt nach dem ersten Aufschwung in leb- und inhaltslosem Formalismus. Fehlte es auch der spanischen Dichtung dieses Zeitraums keineswegs an hohler, übersteigerter und schwülstiger Rhetorik, regten sich auch in ihr gelegentlich Neigungen zum Akademismus, so will dies wenig bedeuten der Macht wirklichen Lebens, frischer Gestaltung, der echten Glut und Wärme gegenüber, von der diese Dichtung in ihren Hauptleistungen und auf ihren Hauptgebieten durchdrungen blieb. Die herrschende Tendenz sowie die isolierte und vielfach ungesunde Lebensauffassung schlossen in der spanischen Litteratur doch die Mannigfaltigkeit und den Reichtum der Erscheinungen nicht aus. Keine zweite gleichzeitige Litteratur hatte eine so große Zahl bedeutender poetischen Talente aufzuweisen; so außerordentlich die spanische Dichtung, namentlich die dramatische, in die Breite wuchs, so besaßen fast alle Werke ein bestimmtes Maß wirklichen Verdienstes; die Phantasiefülle der spanischen Dramen und Romane des 17. Jahrhunderts hat etwas geradezu Überwältigendes.

Allerdings hatten nicht bloß die Kräfte und Vorzüge der spanischen Natur, sondern auch die Richtung, die dem ganzen Dasein seit der Zeit Philipps II. gegeben worden war, einen gewissen Anteil an dieser staunenswerten Entwickelung. Während alles geistige Leben außerhalb der Kunst daniederlag, die Wissenschaft in ihren Anfängen und ihren mittelalterlichen Überlieferungen in Spanien nur ein verkümmertes Dasein führte, während jede Regung des Denkens auf außerdichterischem Gebiet mit entschiedenem Argwohn überwacht ward, erfreute sich die Poesie (immer unter der Voraussetzung, daß sie keinerlei protestantische Irrlehre fördere) einer gewissen Freiheit; in ihr allein war die Entfaltung der Individualität möglich, und da es nicht leicht einen begabten Spanier gegeben haben mag, der aller Phantasie und aller Beherrschung der klangvollen Sprache entbehrt hätte, so warfen sich nahezu alle litterarischen Talente auf das poetische Feld und wetteiferten hier in immer neuen Hervorbringungen. Dem Eifer des Schaffens entsprach der Eifer der Aufnahme; das Bedürfnis nach poetischem Genuß und poetischer Anregung scheint in allen Volkskreisen gleichsam unersättlich gewesen zu sein.

Eine wesentliche Änderung in der Stellung der Dichtung trat mit dem Tod Philipps II. dadurch ein, daß die folgenden Könige,

Philipp III. und namentlich Philipp IV., den Werken derselben und gewissen Lieblingsdichtern einen Anteil bezeigten, zu dem sich der düster abgeschlossene Sohn Karls V. nie erhoben hatte. War doch König Philipp II. kurz vor dem Ende seiner Regierung zum Vorsatz gediehen, die dramatischen Darstellungen, auf denen Leben und Wirkung der poetischen Litteratur Spaniens wesentlich beruhten, wenigstens für seine Hauptstadt zu verbieten, und hatte er doch für zahlreiche Lebensäußerungen der Poesie nur finstere Abwendung gehabt. Dies änderte sich gründlich, Philipp III. war ein enthusiastischer Bewunderer der nationalen Dichter und ermutigte die Granden seines Reichs, sich als Beschützer und Förderer der Poesie zu fühlen und zu erweisen. Während unter ihm die spanische Poesie im wesentlichen den volkstümlichen Charakter bewahrte, den ihr ältere Dichter gegeben hatten und den das maßgebende Talent der Epoche, Lope de Vega, in keiner Weise verleugnete, nahm unter König Philipp IV. die Teilnahme und Begünstigung des Hofs einen Charakter an, welcher eine bestimmte Rückwirkung auf die Dichtung einzelner Poeten, namentlich Calderons, äußerte. Aber selbst der am stärksten höfische der spanischen Dramatiker bewahrte einen vollen Teil Leben und volkstümlicher Kraft, und eine Hofpoesie im Sinn einzelner italienischen Poeten oder im Stil der französischen Dichter der Periode Ludwigs XIV. gewann in Spanien niemals das Übergewicht.

Die Teilnahme der Könige galt fast ausschließlich dem Drama oder vielmehr dem Theater, der Darstellung so gut und oft mehr als der Dichtung. In der That aber überragten die dramatischen Dichtungen der Dichter dieses Zeitraums, vor allen der Gruppe, die wir hier im Auge haben, der vom Geiste der Gegenreformation und der katholischen Tendenz beherrschten Poeten, ihre sonstigen Leistungen entschieden. Seit den sechziger und siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts waren in Sevilla und Madrid, dann auch in einigen andern großen Städten stehende Bühnen entstanden, neben denen die wandernden Schauspielertruppen verschiedenster Form und Gestalt die spanischen Provinzen durchzogen. Da nun neben den weltlichen Stücken, die auf den verschiedenen Theatern in Szene gingen, die geistlichen Spiele (Autos sacramentales), welche auf besondern Gerüsten dargestellt wurden, in Spanien fortbestanden, überdies heilige und legendäre Stoffe auch auf den eigentlichen Theatern als



Comedias divinas zahlreich zur Darstellung gelangten, so war die Verbrauchsfähigkeit der Theater wie die Empfänglichkeit des Publikums einem mächtigen Aufschwung und einer gewissen Massenproduktion der dramatischen Poesie durchaus günstig. Eine Legion von Dramatikern, wie Lope de Vega selbst sagt, sammelte sich um ihn als ihren Feldherrn; allen gemeinsam war die Kühnheit der Phantasie, welche oft genug in Phantastik umschlug, aber in ihren Hauptleistungen und Hauptwirkungen alles Preises wert blieb. So überlegen erschien die dramatische Dichtung allen andern Gebilden der Poesie, daß über die Grenzen Spaniens beinahe nur der Ruf der Dramatiker drang, daß die ärmere Erfindungskraft der romanischen Nachbarvölker ein paar Generationen lang bei Lope de Vega, Calderon und ihren Zeitgenossen entlehnte.

In Wahrheit aber war die glänzende Periode der spanischen Poesie, wenn auch überwiegend, so doch nicht ausschließlich eine dramatische. Die Gesinnungen und Überzeugungen, welche die Dramen durchdringen, erfüllen natürlich auch die Lyrik und machen sich in den epischen Produktionen geltend. Wurde doch sogar der Versuch gemacht, den Schelmenroman in den Dienst der kirchlichen Andacht und der moralisierenden Tendenzen zu stellen, welche in den Dramen vielfach das große Wort führten, oder noch mehr, welche die Stoffwahl und die Ausführung der Komödien mannigfach beeinflußten! Bei Besprechung der einzelnen Dichtungsgebiete und Talente wird sich hinreichend ergeben, daß die Produktion auf dem lyrischen und epischen Gebiet nicht unbedeutend war, und daß ein gemeinsamer geistiger Grundzug durch die gesamte spanische Litteratur der Epoche der Gegenreformation hindurchging. Nicht umsonst waren die ersten Begründer der Gesellschaft Jesu Spanier gewesen. Die Herrschaft über und der Einfluß auf die geistige Entwickelung, welche der berühmte Orden zu erlangen strebte, prägten sich am entschiedensten und deutlichsten in der spanischen Poesie aus: hier gerade, ohne daß ein Zwang geübt, ohne daß eine Vergangenheit hinweggetilgt werden mußte. Altvorhandene Elemente und Richtungen wurden neu belebt, gestärkt, gesteigert, mit neuen verbunden, gegensätzliche und widerstrebende gleichsam unmerklich beiseite geschoben und schließlich eine Litteratur geschaffen, die in gewissen kirchlich-romantischen Kreisen bis auf unsre Tage als die eigentliche katholische Musterlitteratur angesehen ward und die mit all ihren

Mängeln und abstoßenden Seiten ihre Bedeutung für die Gesamtentwickelung der neuern Dichtung nie verlieren wird.

Wie die spanische Litteratur unsers Zeitraums als die reichste und gehaltvollste erscheint, war sie auch diejenige, in welcher der eigenartige Geist, der sie seit dem Ende des 16. Jahrhunderts durchdrang, die stärkste Lebenskraft bewährte. In Italien dauerte der Aufschwung der ernsten und religiös gesteigerten Dichtung nur einige Jahrzehnte hindurch, in andern Litteraturen begegnen uns nur einzelne Gruppen und Talente, die unter dem von der hergestellten alten Kirche ausgehenden Impuls schufen. In Spanien dauerten die eigentümliche Spannung und der Schwung dieses Geistes über ein Jahrhundert; als Spannung und Schwung nachließen, endete für lange Dezennien das eigenste und eigentümliche Leben der spanischen Litteratur überhaupt.



Siebzigstes Kapitel.

Die spanische Lyrik und Gongora y Argote.

Der außerordentliche Aufschwung der spanischen Litteratur am Ausgang des 16. Jahrhunderts und das freudige Selbstgefühl, welches die Dichter zu erfüllen begann, wirkten natürlich auch auf die spanische Lyrik zurück. Wenn dieselbe trotzdem, im Vergleich mit der dramatischen und der erzählenden Dichtung, nur in vereinzelten Erscheinungen eine völlige Unabhängigkeit gewann und in zahlreichen Vertretern den Einflüssen der italienischen Lyrik nach wie vor anheimgegeben blieb, so lag das an der ersten Entwickelung, die der spanischen Kunstlyrik gegeben worden, und von der aus eine beständige Nachwirkung auf die spätern lyrischen Dichter stattfand, sodann aber an dem Zusammenhang, der während der ganzen Epoche der Gegenreformation zwischen Spanien und Italien statthatte. Niemals zwar verlor sich der tiefe Gegensatz zwischen echt italienischem und echt spanischem Wesen, und selbst zur Zeit der unbedingten Herrschaft Spaniens in Italien gab es Lebenskreise, in denen der Haß gegen das spanische Barbarenvolk und das alte Bewußtsein geistiger Überlegenheit sich behaupteten. Allein unleugbar gewann während dieser Zeit das spanische Wesen eine immer stärkere Einwirkung auf die italienische Kultur, gewisse Erscheinungen derselben können geradezu nur durch den Einfluß der Spanier erklärt werden. Das überreizte Ehrprinzip, die fanatische, bis zum Sinnlosen gesteigerte Scheinloyalität, die brutale Herrschsucht und die Grausamkeit, welche im spanischen Leben sich geltend machten, gingen von Neapel und Mailand her vielfach in das italienische Leben über. Auch die prunkvolle Würde und falsche Feierlichkeit des Auftretens wurden durch spanische Einwirkung unter die Ideale der Italiener aufgenommen. Die italienische Litteratur, obschon sie in einzelnen Talenten unablässig fortfuhr,

diesen Elementen und falschen Idealen zu widerstehen, erlag doch in zahlreichen Fällen solchen Einwirkungen. Der am Ende des 16. Jahrhunderts emporkommende pomphaft-schwülstige Stil des Marini wie die Vorliebe gewisser Novellisten für Familiengreuel zeugen für den Einfluß des spanischen Wesens. So war es natürlich, daß eine Wechselwirkung lebendig blieb, daß die spanischen Poeten in gewissen italienischen Dichtern verwandte Züge erkannten und vertraute Laute vernahmen, daher auch in der Zeit, wo sie schwerlich mehr eine Überlegenheit der Italiener zugaben, kein Bedenken trugen, den Pfaden zu folgen, welche die letztern einschlugen. Die spanische Lyrik dieses langen Zeitraums hat neben den Nachklängen der ältern naiven, volkstümlichen Weisen, neben den Gedichten jener frischen Poeten, bei denen die eigne Empfindung und der künstlerische Ausdruck derselben in glücklich-anmutigem Gleichgewicht standen, eine Reihe von Produkten aufzuweisen, in denen die charakteristischen Mängel des spanischen Geistes, die falschen Neigungen einer ohnehin zum Pomphaften, Gespreizten, Schwülstigen und Manieristischen strebenden Phantasie durch fremdes Beispiel noch gestärkt und angespornt wurden.

Die spanische Lyrik schlug mit Vorliebe die religiösen Themata an, die das Volksgemüt immer ergriffen. Aber obschon ihre Dichter keineswegs ganz frei von den tendenziösen Anwandlungen der gleichzeitigen italienischen Lyriker blieben, so empfindet man doch, daß im großen und ganzen die geistliche Lyrik der Spanier naiver, frischer, unmittelbarer war, und daß sich die spanischen Poeten nicht mit einem so gewaltsamen Ruck in die andächtigen und innig-frommen Stimmungen zurückzuversetzen hatten wie die gleichzeitigen Italiener. Als einer der liebenswürdigsten Lyriker von religiöser Richtung muß Francisco de Ocaña gelten, dessen Gedichte („Rimas", Madrid 1603) zu Anfang des 17. Jahrhunderts erschienen. Seine volkstümlichen Lieder, welche die Ankunft der Madonna in Bethlehem oder die Rast auf der Flucht nach Ägypten besingen, sind von süßester Anmut erfüllt, einige andre Gedichte mystisch, aber nicht ohne Innigkeit. Zu den geistlichen Dichtern von tieferer Empfindung und gewinnender Einfachheit zählten auch Francisco Nuñez de Velasco und Alonso de Hinozosa, die beide um den Anfang des 17. Jahrhunderts lebten, und von denen der erstere auch an der in Spanien viel erörterten Streitfrage



über die Vorzüge des Kriegs oder der Wissenschaft, das heißt des kriegerischen oder litterarischen Berufs, mit einigen Dialogen Anteil nahm.

Unter den weltlichen Lyrikern, deren Zahl natürlich dadurch vermehrt wird, daß nahezu alle hervorragenden epischen und dramatischen Dichter auch lyrische Gedichte schrieben und veröffentlichten, erweckte ein früh verschiedener Poet, der kriegerischen und literarischen Ruhm zu vereinigen suchte und in seiner ganzen Erscheinung an Garcilaso de la Vega erinnerte, Luis de Carrillo y Sotomayor (1610 gestorben), mehr als vorübergehende Teilnahme. Er hatte zu Salamanca studiert und war dann in das Heer eingetreten; seine „Gedichte" („Rimas", Madrid 1611) gab sein ihn überlebender Bruder heraus. Sie fesselten durch ihre Frische und den ungekünstelten, echt lyrischen Ton, der gerade damals nur bei wenigen Poeten noch zu finden war. Ungefähr gleichzeitig mit ihm trat Cristobal de Mesa auf, dessen „Gedichte" („Rimas", Madrid 1611) zu den bessern ihrer Zeit gehörten, und der in der gleichmäßigen Pflege des naiven Liedes und der gebundenen, dem romanischen Geist einmal angemessenen Form des Sonetts von seinen Landsleuten als glücklich und anmutig gerühmt ward. Dasselbe gilt von Pedro Espinosa, welcher selbständig als lyrischer Dichter auftrat und sich außerdem durch Sammlung einer Menge von handschriftlich umlaufenden Gedichten in einer Blumenlese vom Anfang des 17. Jahrhunderts [1] verdienstlich machte. Denn zu den mancherlei wunderlichen Widersprüchen, die uns im spanischen Kulturleben jener Zeit begegnen, gehörte auch, daß zwar die stolzesten Hidalgos und berühmtesten Krieger eine Ehre darein setzten, sich durch poetische Versuche und litterarische Arbeiten im allgemeinen auszuzeichnen, daß es aber trotzdem für nicht recht aristokratisch galt, mit gesammelten lyrischen Gedichten auf den Büchermarkt zu treten, weshalb das Mittel der handschriftlichen Verbreitung, nicht immer zum Vorteil der Gedichte, beliebt wurde.

Eines weitreichenden Ruhms und einer gewissen Nachwirkung erfreuten sich während des in Rede stehenden Zeitraums die Brüder Argensola, als die „spanischen Horaze" gepriesen,

[1] Espinosa, „Primera parte de las flores de poetas illustres de España" (Valladolid 1605).

Lyriker, welche mit Bewußtsein Fortsetzer der von Boscan und Garcilaso de la Vega eingeschlagenen Richtung wurden. Diese beiden Brüder repräsentierten auch in andrer eigentümlicher Weise die zwischen Spanien und Italien bestehende litterarische Verbindung. Lupercio Leonardo Argensola, 1564 zu Barbastro in Aragonien geboren, war längere Zeit Geheimschreiber der Witwe des deutschen Kaisers Maximilian II., die nach Spanien zurückgekehrt war, wurde offizieller Historiograph des Königreichs Aragonien und zuletzt Kriegs- und Staatssekretär des Grafen von Lemos, als dieser 1610 als spanischer Vizekönig nach Neapel ging. Hier in Neapel, wo sich um Lemos ein förmlicher italienisch-spanischer Musenhof bildete, starb Lupercio schon im März 1613. Sein jüngerer Bruder, Bartolomé Leonardo Argensola, 1565 geboren, zum Geistlichen bestimmt und längere Zeit in Salamanca lebend, ging gleichfalls mit Lemos nach Neapel, blieb hier bis gegen 1616, erhielt, heimgekehrt, die Stelle seines Bruders als Historiograph von Aragonien und starb am 26. Februar 1631 zu Saragossa. Die lyrischen „Gedichte“ („Rimas“, Saragossa 1634) beider Brüder wurden nicht von ihnen selbst, sondern von einem Sohn des ältern Lupercio herausgegeben. Die Gedichte der Argensolas halten eine glückliche Mitte zwischen der freien, heitern Weise der ältern spanischen Dichtung, dem künstlich erhöhten Gefühl und der gesteigerten Bilderfülle der zu ihrer Zeit entstehenden neuen Schule. Der Geist der Gegenreformation regt sich natürlich auch in den Gedichten beider Brüder. Andächtige und gelegentlich auch mystisch verzückte Sonette, die überschwengliche Feier für die Kirche und die gesamte katholische Welt wichtiger Ereignisse, wie des großen Seesiegs von Lepanto, finden sich ebenso wie jene allgemeinen Empfindungen und Reflexionen, die keinen Bezug auf die Zeit haben und unzweifelhaft erweisen, daß in den Argensolas etwas von der Anschauung und Bildung der vorangegangenen Epoche fortlebte. Ist es erlaubt, bei zwei Poeten, die in ihren Anlagen und ihren Bestrebungen nahezu gleichartig erscheinen, eine Unterscheidung in kurzen Worten zu versuchen, so möchte man sagen, daß Lupercio in seinen Gedichten größere Würde und Feierlichkeit, Bartolomé mehr Phantasie und Anmut entfalte. Beide Brüder zeichneten sich durch die vollendete Beherrschung der Form aus: ihre Zeitgenossen rühmen von ihnen, daß sie, „obwohl geborne Arago-



nesen", das Kastilische mit seltener Reinheit und Kraft zu schreiben wußten. Die lyrischen Dichtungen beider Brüder blieben vielgelesen und vielgelobt, während die Jugendschauspiele des Lupercio rasch vergessen wurden. „Filis", „Isabella" und „Alexandra" waren in den achtziger Jahren in Madrid aufgeführt worden; sie gehörten zur Zahl jener ältern Dramen, welche von Lope de Vega und seiner Schule vor Ausgang des 16. Jahrhunderts verdrängt wurden. Cervantes, welcher in dem Geschick der Argensolaschen Dramen dasjenige seiner eignen dramatischen Dichtungen wiederholt sah, läßt seinen litterarischen Domherrn im „Don Quichotte" (Teil 1, Kap. 48) zürnend ausrufen: „Entsinnt ihr euch nicht mehr, daß vor wenigen Jahren in Spanien drei Stücke aufgeführt wurden, welche ein berühmter Dichter dieses Königreichs verfaßt, und die von der Art waren, daß alle, welche sie sahen, sowohl aus der Menge als von den Auserwählten, verwundert, erfreut und entzückt waren? Seht sie einmal an, ob sie die Vorschriften der Kunst genau beobachteten, und ob sie deshalb, weil sie dies thaten, weniger für das angesehen wurden, was sie waren, und nicht aller Welt gefielen. Es liegt also der Fehler nicht am Volk, welches Unsinniges verlangt, sondern an denen, welche nichts andres zu geben wissen."

Cervantes irrte in der Voraussetzung, daß sich das spanische Volk an dem genügen lasse, was ihm das Einfache dünkte, und in weit bedenklicherer Weise als auf dem dramatischen Gebiet, wo der Führer zum Schwulst immerhin Lope de Vegas geniale Begabung war, sollte dies in derselben Zeit, in welcher der „Don Quichotte" publiziert ward, auch bezüglich der Lyrik zu Tage treten. Die Argensolas wirkten in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vielfach auf die jüngern Poeten und hatten wenigstens Einen Schüler, der zu den Zierden der spanischen Litteratur gerechnet werden darf. Estevan Manuel de Villegas, geboren 1595 zu Najera, studierte die Rechte in Salamanca, wo er auch in verhältnismäßig früher Jugend seine besten Gedichte schrieb und sich mit großem Eifer philologischen Studien hingab. Seit dem dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entsagte Villegas den Musen, widmete sich vorwiegend juristischen Geschäften, scheint aber bei ihnen immer nur einen dürftigen Lebensunterhalt gewonnen zu haben. Seine spanischen Biographen berichten, daß er keine jener Protektionen zu ge-



Najera 1618; neue Ausga
Perlen der spanischen Lyrik
Spanier, welche die antike
einem gewissen Sinn selbst
Übersetzungen nach Horaz,
und Anakreon entfalten eine
nen, der Antike und ihrer st
wandten Geist. Alle Künstele
drucksweise sind ihm fremd,
unterscheidet seine fröhlichen,
dichte von der gleichzeitigen sp
lich von den Jugendgedichten
obschon der frischeste lyrische
sich schließlich nicht unbeding
emporgekommenen und nach la
sam gewaltsam zum Ruhm en
ziehen. Luis de Gongora y
1561 zu Cordova, hatte in
und war frühzeitig als Dichter
geistlichen Gedichten als in sei
er bis zum Ausgang des 16.
und anmutige Naivität sowie
ohne damit sonderlich Beac
sogar, daß er nicht aus inn
aus Not in den geistlichen
Pfründe an der Kathedrale
nach

lebte einige Zeit hindurch am Hof zu Valladolid, ward hier zu einem der Kapläne des Königs ernannt, eroberte aber weder mit geduldigem Harren, noch mit bombastischen Lobpreisungen königlicher Günstlinge und hervorragender Großen eine wesentliche und einträgliche Stellung, erfreute sich allerdings zuletzt nach dem Regierungsantritt Philipps IV. des Beifalls des Herzogs von Olivarez, war aber inzwischen zu alt und zu kränklich geworden, um noch streben und hoffen zu können. Er kehrte nach Cordova zurück, wo er am 24. Mai 1627 starb. Er hinterließ eine Reihe größerer und kleinerer lyrischen Dichtungen, welche in ihrer gemachten und geschraubten Eigentümlichkeit für die gesamte spanische Nationallitteratur verhängnisvoll werden sollten.

Die lyrischen Werke Gongoras, welche seinen neuen Stil begründeten und verbreiteten, waren bei seinen Lebzeiten nur teilweise gedruckt worden, wurden aber unmittelbar nach seinem Tod mehrfach herausgegeben und, da sie an und für sich unverständlich gewesen sein würden, mit erläuternden Kommentaren begleitet. In diesen „Werken"[1] („Obras", ältester Gesamtdruck, Madrid 1627; herausgegeben von Hoges y Cordoba, ebendas. 1634; neueste Ausgabe, ebendas. 1854) wurden seine Romanzen, Sonette, seine „Einsamkeiten" („Soledades") und die größern lyrisch-epischen Stücke: „Polyphem und Galatea" und „Pyramus und Thisbe" vereinigt. Sie alle, die Jugendgedichte ausgenommen (obschon auch unter diesen die fanatisch-überschwengliche Prophezeiung der Besiegung Englands durch Philipps unüberwindliche Flotte den künftigen Bombastiker ankündigt), sind in jener denkwürdigen Weise abgefaßt, die als „Gongorismus" dem Namen des Dichters zu einer gewissen Unsterblichkeit verholfen hat. Das Wesen des „gebildeten Stils", der Gongoraschen Eigenart, besteht darin, daß jeder Naturlaut und unmittelbare Empfindungsausdruck, jedes klare, einfache und nächstliegende Bild aus der Poesie zu verbannen ist, daß eine äußerlich klangvolle, bilderhäufende, bald schwülstig-erhabene, bald spielend witzelnde, mit geheimnisvollen Beziehungen, mythologischen Gleichnissen, Namensnennungen oder Erinnerungen überladene Sprache, eine völlig dunkle Verbindung der einzel-

[1] Von Gongoras Dichtungen sind immer nur Einzelheiten und Bruchstücke ins Deutsche übertragen worden.



müssen. Allein ebenso zweifell
hinter sich und übte selbst eine
schon im Prinzip, in der Verleug
und lebendig-klaren, sachgemä
Gongoras Stil, Marinismus u
fallen, trug doch der spanische M
der unverständlichen Dunkelheit,
des stärksten Schwulstes davon, d
Leidenschaftlichkeit entbehrte, wel
Überschwenglichkeit der Bilder, di
und Redewendungen, die Überein
deter Einfälle und ganz versteckte
dankenreichtum und Erhabenheit.
Gongorismus nicht bloß im Span
Rolle gespielt, sondern er ist der
poetischen Litteratur überhaupt ver
Zugs zur künstlerischen Barbarei
erwacht, wenn in einer übersättig
des Neuen allmächtig wird und
der wirklichen, lebengebornen u
Originalität nicht mehr zu unters
bolisch, daß die Erstlingsprodu
„bahnbrechenden" Gedichte des Co
Erscheinen des

tiker, auch auf die besten, gewannen, ist bekannt genug und wird uns noch entgegentreten. Daß er eine eigne „Schule" in der Lyrik gründete, war Konsequenz des Beifalls, den er gefunden. Ja es geschah sogar, daß die Schule der Gongoristen sich alsbald spaltete, insofern die eine Gruppe der Poeten Gongoras Dunkelheit und Unverständlichkeit samt den mythologischen und gelehrten Anspielungen höher pries und sich vorzugsweise als Partei der „Gebildeten" (cultozistos) aufthat, während eine zweite Sekte schwülstiger Lyriker auf den Bilderreichtum des Meisters den Hauptwert legte und, dieser Seite von Gongoras Entwickelung nachstrebend, mit den italienischen Concettisten im Einklang sich als Schule der „Erfindungsreichen" (conceptistas) in Ansehen setzte. Zur letztern wurde vor allen Alonzo de Ledesma gerechnet, welcher, 1552 zu Segovia geboren und 1623 daselbst gestorben, seinen Hauptruf seinen „Geistlichen Gedanken" („Conceptos spirituales", Madrid 1600) verdankte, die allerdings den eigentlichen und echten Gongorismen noch vorangingen. Die Allegorie „Das eingebildete Ungeheuer" („El monstruo imaginado", Barcelona 1615) gab Anlaß, den Romanzenton und die neue, bis zur Hirnlosigkeit übersteigerte Bilderhäufung miteinander zu verbinden. Ledesma ward dabei womöglich noch überboten von Hortensio Felix Paravicino y Arteaga, dem Hofprediger König Philipps IV., welcher unter dem zusammengezogenen Poetennamen Felix de Arteaga geistliche und weltliche Gedichte („Obras posthumas divinas y humanas", Madrid 1641) schrieb, die zu den unerfreulichsten der ganzen spanischen Lyrik zählen, darüber hinaus aber auch den erfindungsreichen wie den gebildeten Stil auf die Kanzel verpflanzte.

Als einer der begeistertsten Schüler und Nachahmer Gongoras galt einer der vornehmsten Hofleute König Philipps III., der jugendliche Juan Tarsis y Peralta, Graf Villamediana, dessen Ermordung im Jahr 1621 zu allerhand unbegründeten Sagen von einer Eifersucht des Königs gegen ihn gab. Seine „Gedichte" („Rimas", Saragossa 1629) waren im echten „gebildeten" Stil gehalten; gleichviel ob Sonette oder leichtere Dichtungen (selvas), zeichneten sie sich gleichmäßig durch geschmacklose und unverständliche, geschraubte Sprache aus. Gleich stark wie Villamediana in gehäuften Bildern und schwülstigem Wortprunk erwies sich Garcia de Salcedo Coronel, der Kommentator

des gepriesenen Meisters, der in drei gewaltigen Quartbänden eine Erläuterung der Gedichte Gongoras publizierte, die beinahe noch wirrer und dunkler ausfiel als die Dichtungen, die erklärt und aufgehellt werden sollten. Coronels eigne Gedichte: „Krystalle vom Helikon" (Madrid 1650) führten den ganzen pretiösen und geschmacklosen Manierismus der Gongora-Nachahmung noch einmal in aller Pracht vor. Bei einem der letzten Vertreter der Richtung, dem Grafen Bernardino de Rebolledo, erschien diese Nachahmung schon abgeschwächt und durch verständige Reflexion gemildert. Rebolledo gehörte mehr durch seine Schicksale als durch seine Leistungen zu den charakteristischen spanischen Poetengestalten. 1597 in Leon geboren, durchlebte er eine kriegerische Jugend, focht gegen die Türken und Algierer, führte spanische Truppen nach Deutschland, wo er einen guten Teil des großen Dreißigjährigen Kriegs mit durchkämpfte, ward nach dem Westfälischen Frieden (1648) Gesandter Spaniens in Kopenhagen und lebte lange im Norden, daher denn auch seine poetischen Werke außerhalb Spaniens erschienen. 1662 ward er als Minister nach Madrid zurückgerufen, wo er 1676 starb. Weder seine „Dänischen Wälder" („Selvas danicas", Kopenhagen 1655), in denen er sich zu nüchternen, mit pomphafter Rhetorik aufgeputzten Beschreibungen verstieg, noch sein „Heiliger Wald" („Selva sagrada", Köln 1657) bringen einen andern Eindruck hervor, als daß bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Gongorismus seine volle Herrschaft selbst über solche Gemüter und Geschmacksrichtungen verlor, die ihm innerlich verwandt waren, und daß naturgemäß die von der falschen Richtung besiegte, aber niemals ganz verschwundene natürliche Lyrik wieder in ihre unveräußerlichen Rechte eintrat.



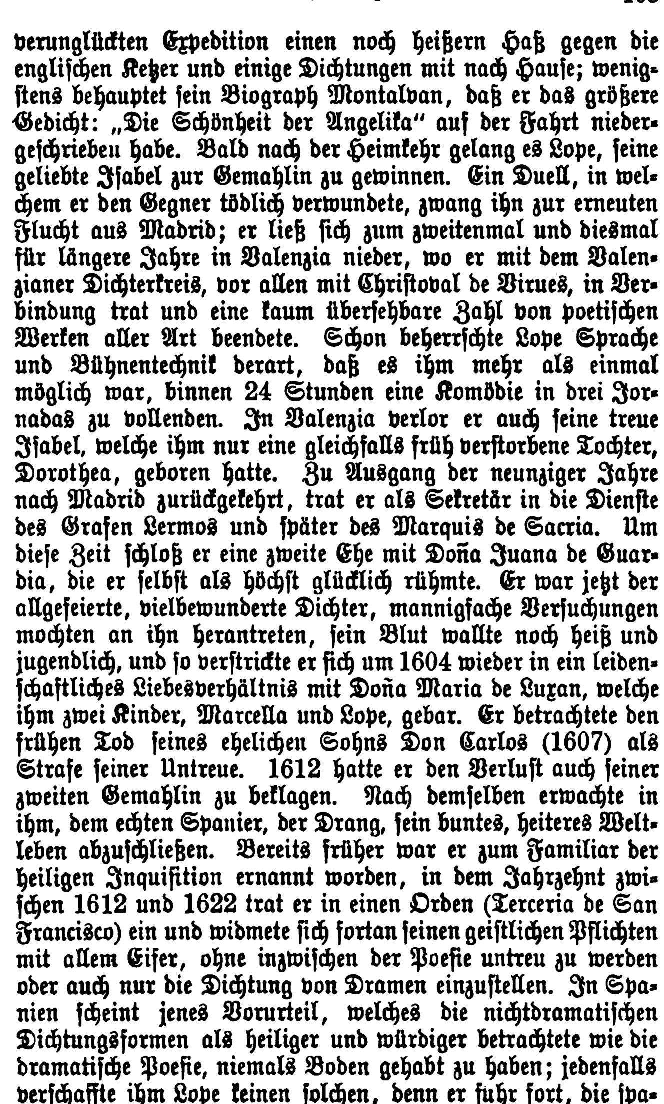
Einundsiebzigstes Kapitel.

Lope de Vega.

Der poetische Genius Spaniens in der Epoche wie im Geiste der Gegenreformation war unzweifelhaft Lope de Vega. Weil ihn nach einer gewissen Richtung hin Pedro Calderon an Glanz der Farben, an Feinheit der künstlerischen Ausführung, an Durchbildung einzelner Empfindungen, auch an Steigerung der religiös-ekstatischen Elemente spanischer Poesie übertraf, pflegt Lope de Vega geringer angeschlagen zu werden als sein genialster und berühmtester Nachfolger. Behält man indes im Auge, daß Lope nahezu alle Gebiete der Poesie beherrschte, daß er die Dramengattungen, in deren einigen Calderon einen höchsten Preis errang, großenteils erst zu schaffen hatte und trotz seiner Vielproduktion, ja Überproduktion doch beinahe in jeder Gattung unübertreffliche Meisterwerke hinterließ, daß seine Phantasie geradezu unerschöpflich heißen darf, daß drei Viertel aller guten spanischen Dichter des 17. Jahrhunderts den Bahnen des eigentlich nationalen Meisters folgten, endlich, daß Lope de Vega, obschon vom Geist und den Idealen, zu Zeiten selbst vom heißesten und krankhaftesten Fanatismus der Gegenreformation erfüllt, daneben ein ungewöhnliches Maß von poetischer Naivität und frischer Lebendigkeit bewahrte, so wird man eingestehen müssen, daß die Erscheinung Lopes allerdings eine mächtige, ein „Weltwunder" ist, wie die Spanier mit verzeihlichem nationalen Stolze zu sagen pflegten. In Lope de Vega trat ein scharfer Gegensatz gegen die Kunstrichtung und Lebensdarstellung zu Tage, welche der große Cervantes vertreten hatte. Hätte indessen die Dichtung Lopes nur diesen Gegensatz repräsentiert, so möchte mindestens ein Teil des spanischen Publikums der Richtung des Don Quichotte-Dichters treu geblieben sein. Cervantes' Verhängnis wollte jedoch, daß Lope de Vega mit seiner

allumfassenden Phantasie und seiner vielseitigen Volkstümlichkeit auch einen Teil der poetischen Elemente an sich raffte, durch welche der größere und minder berühmte Zeitgenosse allein wirken konnte. Wenn je der ausschließende Erfolg und die einseitige Wertschätzung eines Dichters begreiflich gemacht werden können, so ist dies bei Lope de Vega der Fall, welcher die ganze Welt der Spanier des 17. Jahrhunderts mit nimmer müder Phantasie in sich aufnahm und vermannigfaltigte — unter allen vom Geiste der Gegenreformation durchdrungenen Dichtern der lebendigste, naivste und unmittelbarste.

Felix Lope (Lopez) de Vega (y Carpio) wurde am 25. November 1562 zu Madrid als Abkömmling einer altspanischen Familie, deren Erbgut Vega in Asturien lag, geboren, verlor früh seine Eltern, die ein heißes, abenteuersüchtiges Blut auf ihn vererbt zu haben scheinen, ward bei einem Oheim, Miguel del Carpio, erzogen, trat als Page in die Dienste des Bischofs Manriques von Avila, welcher das ungewöhnliche Talent des Knaben um so sicherer erkannte, als Lope „beinahe so früh dichtete, wie sprach" und schon in seinem zwölften Jahr seine erste Komödie vollendete. Kaum Jüngling, bezog er die Universität Salamanca, um sich neben Sprachstudien dem Studium der Theologie zu widmen. Nachdem er den akademischen Grad eines Bakkalaureus erlangt, wandte er sich nach Madrid und ward hier dem Entschluß, die geistlichen Weihen zu suchen, teils durch seine beginnende poetische Laufbahn, teils durch eine Reihe von Liebesabenteuern entfremdet, über die, da der Dichter sie nur in poetischen Werken angedeutet hat, ganz bestimmte thatsächliche Angaben nicht vorliegen, die es aber unzweifelhaft machen, daß der jugendliche Lope de Vega, ein Günstling der Frauen, sich dem Drang eines phantastisch-sinnlichen Naturells jahrelang überließ und in mancherlei verhängnisvolle Verstrickungen geriet. Er stand während dieser Jahre in Diensten des Herzogs von Alba, Enkels und Erben des gefürchteten Feldherrn, mußte aber infolge einer Liebe zu Isabel, der Tochter des Don Diego de Urbina, sowohl diese Stellung als auch Madrid verlassen, lebte kurze Zeit in Valencia und nahm dann Kriegsdienste unter den Truppen, die sich 1588 auf der „unüberwindlichen" Flotte gegen England einschifften. Ein älterer Bruder Lopes wurde in den Gefechten mit der englischen Flotte getötet; er selbst entrann mit genauer Not dem Untergang und brachte von der



verunglückten Expedition einen noch heißern Haß gegen die englischen Ketzer und einige Dichtungen mit nach Hause; wenigstens behauptet sein Biograph Montalvan, daß er das größere Gedicht: „Die Schönheit der Angelika“ auf der Fahrt niedergeschrieben habe. Bald nach der Heimkehr gelang es Lope, seine geliebte Isabel zur Gemahlin zu gewinnen. Ein Duell, in welchem er den Gegner tödlich verwundete, zwang ihn zur erneuten Flucht aus Madrid; er ließ sich zum zweitenmal und diesmal für längere Jahre in Valenzia nieder, wo er mit dem Valenzianer Dichterkreis, vor allen mit Christoval de Virues, in Verbindung trat und eine kaum übersehbare Zahl von poetischen Werken aller Art beendete. Schon beherrschte Lope Sprache und Bühnentechnik derart, daß es ihm mehr als einmal möglich war, binnen 24 Stunden eine Komödie in drei Jornadas zu vollenden. In Valenzia verlor er auch seine treue Isabel, welche ihm nur eine gleichfalls früh verstorbene Tochter, Dorothea, geboren hatte. Zu Ausgang der neunziger Jahre nach Madrid zurückgekehrt, trat er als Sekretär in die Dienste des Grafen Lermos und später des Marquis de Sacria. Um diese Zeit schloß er eine zweite Ehe mit Doña Juana de Guardia, die er selbst als höchst glücklich rühmte. Er war jetzt der allgefeierte, vielbewunderte Dichter, mannigfache Versuchungen mochten an ihn herantreten, sein Blut wallte noch heiß und jugendlich, und so verstrickte er sich um 1604 wieder in ein leidenschaftliches Liebesverhältnis mit Doña Maria de Luxan, welche ihm zwei Kinder, Marcella und Lope, gebar. Er betrachtete den frühen Tod seines ehelichen Sohns Don Carlos (1607) als Strafe seiner Untreue. 1612 hatte er den Verlust auch seiner zweiten Gemahlin zu beklagen. Nach demselben erwachte in ihm, dem echten Spanier, der Drang, sein buntes, heiteres Weltleben abzuschließen. Bereits früher war er zum Familiar der heiligen Inquisition ernannt worden, in dem Jahrzehnt zwischen 1612 und 1622 trat er in einen Orden (Terceria de San Francisco) ein und widmete sich fortan seinen geistlichen Pflichten mit allem Eifer, ohne inzwischen der Poesie untreu zu werden oder auch nur die Dichtung von Dramen einzustellen. In Spanien scheint jenes Vorurteil, welches die nichtdramatischen Dichtungsformen als heiliger und würdiger betrachtete wie die dramatische Poesie, niemals Boden gehabt zu haben; jedenfalls verschaffte ihm Lope keinen solchen, denn er fuhr fort, die spa-



nehmen Gesellschaft Spaniens,
Theaterbesucher der untern Volk
der Dichter, durch die schamlose
berufene Buchhändler seine Büh
oder gar Stücke auf seinen gefei
denen er keinen Anteil hatte, di
ohne ihn begonnenen Sammlung
genommen. Auf diesem Weg wu
dieser dramatischen Dichtungen b
veröffentlicht, während er selbst e
die Zahl seiner Schauspiele auf 1
geistlichen Stücke und die kleine
gerechnet zu sein scheinen. Trotz d
keit und der voll bewahrten Frisch
begann sich des Dichters eignes L
als seine Lieblingstochter Marcela
füßerinnen zu Madrid den Schleie
in das spanische Heer eingetreten
Immer eifriger widmete er sich g
gaben, wich dem Verkehr mit der G
zu huldigen, mehr und mehr au
seinem Garten, zu dem, wie es sch
seiner Freunde Zutritt hatte. Gege
hin, seit Beginn des Jahrs 1635

Der Schmerz um den Verlust des nationalen Dichters war allgemein und ungeheuchelt.

Lope de Vegas litterarische Thätigkeit ist in ihrem gesamten Umfang von keinem seiner Biographen und Kritiker vollständig übersehen worden. Selbst in Spanien lernten alle einzelnen immer nur einen Teil der Früchte der erstaunlichen Schöpfungskraft des Dichters kennen. Außerhalb Spaniens verbreiteten sich zwar Lopes Ruf und Ruhm rasch, namentlich in Italien und Frankreich; aber eine noch beschränktere Anzahl der Werke erlangte Verbreitung. Dabei galt Lope schon wenige Jahrzehnte nach seinem Tod beinahe ausschließlich als Komödiendichter, während er zwar nicht, wie Montalvan mit rhetorischer Erhitzung rühmte, „der Apollon der Musen, der Horaz der Dichter, der Vergil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker“ war, aber in der That sich auf allen Gebieten, welche die spanische Dichtung beherrschte (das einzige des Schelmenromans ausgenommen), mit Glück versuchte und als Meister bewährte. Lopes lyrische Gedichte, von ihm selbst nicht gesammelt, bei den verschiedensten Gelegenheiten entstanden, gehörten großenteils zu jener kastilischen Poesie, welche sich von den Einflüssen Gongoras und seines estilo culto frei hielten. In den überlieferten Formen, unter denen er die des Sonetts vorzugsweise beherrschte und mit Vorliebe brauchte, sprach der Dichter meist Glück und Leid seines eignen wechselreichen Lebens aus und beteiligte sich nur gelegentlich an den inhaltlosen Reimspielen, zu denen die spanische Poesie hinneigte, für deren Übung er überdies in seinen Schauspielen hinreichend Gelegenheit fand. Von seinen Gedichten religiösen Inhalts oder Anklangs veranstaltete Lope selbst eine Ausgabe, die er „Geistliche Gedichte, Betrachtungen und Selbstgespräche“ („Rimas sacras, contemplativos, soliloquios“; erster Druck, Madrid 1614) betitelte, und die einige der schönsten seiner Poesien überhaupt enthielten. Das tiefernste Sonett „Als Staub werd' ich dereinst beim Staube ruhen“, die geistlichen Romanzen, welche Andachtsglut und heitere Innigkeit zugleich atmen, die Selbstgespräche, welche aus wahrhaft andächtiger Stimmung entsprungen sind und solche zu erwecken vermögen, zeigen Lope wiederum von einer andern Seite als in den Sonetten, die Liebe und ehrgeizige Träume besingen. Eine spätere Sammlung von



Schönheit der Angelika" (
erster Druck, Madrid 1602) ne
Ariosts „Rasenden Roland" entn
endliche Menge von Kriegen, Ve
nenen Schilderungen umsonst d
innere Mannigfaltigkeit des italien
suchte. Die Szene ist durch die Er
daß ein König von Andalusien se
schen (Mann oder Weib) vermacht
heit der Angelika, welche mit ihre
sie Ariost geschickt hatte, herbeieil
mannigfachsten Kämpfen und Abe
dem Thron in Sevilla zu leuchten
Versuch, um die Lorbeeren des A
spanische Poet auch gegen Tasso in
dem Epos „Das eroberte Jeru
quistada"; erster Druck, Madrid 16
„Obras sueltas", Bd. 14 u. 15), w
Tassoschen großen Gedicht so unä
Stelle der allzu bewußten Planm
mäßigen Durchführung des „Befr
wir im Epos des Lope die wunder
menhängender Bilder und Episode
jedenfalls mit einem wunderlichen
Ganze „Das nicht ...



wandten Leichtigkeit geschrieben, entbehrt aber des tiefern poetischen Interesses so gut wie der Proportion der einzelnen Teile.

Weit interessanter, charakteristischer, für Lopes Originalität und seine lebendigen Überzeugungen maßgebender ist das wunderliche erzählende Gedicht, welches er „Die Drachiade“ („La dragontea“; erster Druck, Valenzia 1598) betitelte. Den Anlaß zu dem Gedicht gab ihm der Tod des britischen Seehelden Franz Drake, welcher wenige Tage nach dem verunglückten Sturm auf Panama 1596 an einem schleichenden Fieber (Lope nimmt an, an einer Vergiftung) erfolgt war. Der Eroberer von Santo Domingo und Cartagena, der Bedroher von Cadiz und Besieger der Armada war im rechtgläubigen Spanien eine der verhaßtesten Ketzerpersönlichkeiten; sein endlicher Tod erweckte Frohlocken und lauten Jubel. Lope ließ im Prolog zu seinem (gleichfalls in Stanzen verfaßten) Gedicht das Christentum selbst auftreten und zum Himmel flehen, Spanien, Italien und Amerika vor dem ketzerischen Seeräuber, dem großen Meerdrachen, dem Sklaven der „blutroten babylonischen Hure“ (Königin Elisabeth) zu schützen. Die zehn Gesänge schildern dann die Expedition des Drachen gegen Panama, erzählen retardierend auch seine frühern Unthaten, bejauchzen die schmähliche Niederlage des wilden Schiffsführers, den seine eignen Raub- und Mordgesellen mittels Gifts zur Hölle schicken, und schließen mit den Dankgebeten des Christentums für die Vernichtung des grimmen Feindes der Kirche und der ganzen Christenheit.

Minder tendenziös, obschon gleichfalls aus der katholischen Überzeugung des Dichters erwachsen, ist sein großes Gedicht „Der heilige Isidor“ („San Isidro“; erster Druck, Madrid 1599), welchem er einen der Haupterfolge dankte, die ihm außerhalb der Bühne zu teil wurden. Das Gedicht verherrlicht einen populären Nationalheiligen und speziellen Patron von Madrid, einen Ackerbauer nach spanischen Idealen, schlicht und so tief fromm, daß er über der Ausübung religiöser Pflichten die Bestellung seiner Felder vernachlässigt, weshalb die Engel selbst vom Himmel herabsteigen, um ihm seine Arbeit zu thun und ihn vor Mangel zu schützen. Lope schrieb dasselbe im Versmaß und im leichten Rhythmus alter Romanzen, die fünfzeiligen Stanzen des Gedichts geben ebensowohl Zeugnis für den Reichtum der spanischen Sprache an klangvollen Reimen als für die außerordentliche Gewandtheit Lopes. Bei aller Glaubensglut



dichte, welche Lope de Vega son
tischen Erzählungen: „Philo
„Circe", weil sie den Beleg g
seine Weise auch mit den K
der an ihnen haftenden akadem
Von besonderer Wichtigkeit sin
Dichtungen, die Spätlingsschöpf
das lebendige komische Epos „D
Jahre früher entstanden war. Di
tragische Krone" („La corona t
1627; neue Ausgabe in den „Ob
aus Lopes Jugendjahren, wo i
Spanier und im Grund wie alle
Hinrichtung der Königin Maria S
hatte. Nach einem Menschenalter
Gedächtnis der ruhmvollen Mä
machende Kirche, er schilderte ihr
Jesabel, Königin Elisabeth, und i
ben, wobei natürlich die Erzählun
land im Gefängnis von ihrem u
allzu sehr mit den historischen That
das Ganze weht ein Geist aussch
heftigen Verlangens nach dem Z
die daran gemahnen, daß der Di
„Tragischen K

Erquicklicher als diese innerlich hohle Schöpfung erscheint Lopes komisches Gedicht „Der Katzenkrieg“[1] („La gatomachia“; erster Druck in „Rimas humanas y divinas de T. d. B.“, Madrid 1634), welches unter dem angenommenen Namen eines Meisters Tomé von Burguillos herausgegeben und rasch zu einem Lieblingsbuch des spanischen Publikums wurde. Dasselbe schildert höchst ergötzlich den Liebeskampf zweier Kater um eine Katze und parodiert zugleich den Ton der Heldengedichte und ernst gemeinten Heldenromanzen. G. Ticknor („Geschichte der schönen Litteratur in Spanien“, Ausgabe von Julius, Bd. 2, S. 558) urteilt, daß es gleich allen Nachbildungen des „Frosch- und Mäusekriegs“ zu lang sei, trotzdem aber, wenn auch nicht das erste spanische Gedicht dieser Art der Zeit nach, so doch gewiß das erste in Hinsicht auf sein Verdienst bleibe. Das Ganze ist in wechselnden Versmaßen, aber mit gleicher Grazie und Lebendigkeit geschrieben.

Lopes erzählende Schriften in Prosa[2] haben nicht die gleiche Bedeutung wie die Gedichte. Er gehörte durchaus zu den Poeten, die sich ohne Rhythmus und Reim in ihrer Eigentümlichkeit nicht ganz darstellen können. Er schrieb trotzdem mehrere Romane, unter denen der biblische Schäferroman „Die Hirten von Bethlehem“ („Los pastores de Belen“; erster Druck, Madrid 1612), dessen Darstellung vielfach von lyrischen Dichtungen unterbrochen und belebt wird, wohl als der beste betrachtet werden muß. Von biographischer Wichtigkeit ist der Halbroman „Dorothea“ (Madrid 1632), den Lope selbst die liebste seiner Dichtungen nennt, und welcher unzweifelhaft Rückerinnerungen an eigne Erlebnisse des Dichters enthält, ohne daß man ihn um seiner selbst willen den klassischen Werken der spanischen Prosa hinzuzählen würde. Mit dem Schäferroman „Arcadia“, den er in Jugendtagen auf Veranlassung des Herzogs von Alba geschrieben hatte, gesellte er sich den Nachahmern des Montemayor hinzu, mit seinen wenigen Novellen zu denen des Cervantes, ohne sich in beiden Fällen mit seinen Vorbildern messen zu können. Gleichfalls den Erzählungen des Cervantes in Be-

---

[1] Deutsche Übertragung von Bertuch im „Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur“, Bd. 1 (Dessau 1781).

[2] Deutsche Übertragung: „Lope de Vegas romantische Dichtungen“ von C. Richard (Aachen 1824—27).



dazu berufen gelten, die Anschau
der echten poetischen Produktio
widerlegen, daß ein höheres Maß
einbar sei mit einer Viel- und E
Werk das andre drängt. Es is
möglich gewesen, eine wirklich ge
mödien zu veranstalten, weil eine
ungedruckt liegen, eine weit größer
halten sind; allein auch nur die A
nach dem Tode des Dichters verö
was die Litteraturgeschichte sonst von
einzelnen (wirklichen) Dichters be
zwingt von vornherein zu der Aner
die Leichtigkeit der poetischen Wiede
Vega der erste Dichter aller Zeiten
darf. Die früher erwähnte große
men"[1] („Comedias"; Madrid 16
gleichzeitige Nachdrucke in Saragos
Ausgaben; neueste vorzügliche A
Hartzenbusch, „Obras dramaticas
1853—60, 4 Bde.; neu veröffentli
L.", ebendas. 1873) repräsentiert t

[1] Deutsche Übertr...

doch vollkommen Eigentümlichkeit und Verdienst des Dramatikers und enthält wenigstens einen großen Teil seiner Meisterwerke sowie einige jener gespannten und unerfreulichen Dichtungen, welche weniger als Ausschreitungen denn als letzte Konsequenzen von Lopes Welt- und Lebensanschauung, als Konsequenzen auch seines Kunstprinzips gelten müssen. Es steht demnach schwerlich zu erwarten, daß die etwaige weitere Veröffentlichung Lopescher Dramen das Urteil über den Dichter im großen und ganzen wesentlich beeinflussen könnte. Die Hauptbedeutung Lopes beruht darin, daß er der eigentliche Schöpfer des spezifisch nationalen spanischen Dramas ist, jener „Komödie“, welche sich dem Vorbild der antiken Tragödie wie Komödie bestimmt und bewußt entgegenstellte. Wenn er dabei noch eine Entschuldigung für notwendig hielt und in seiner „Neuen Kunst“ ironisch sagte: „Sobald ich eine Komödie schreiben will, so verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln und werfe Plautus und Terenz aus meinem Studierzimmer, damit sie kein Geschrei erheben, und schreibe so, wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volks zu thun war“, so verbarg er dahinter wohl nur seine Geringschätzung für die Pedanten und den Verdruß über eine Reihe von Angriffen, welche er von dieser Seite her erfuhr. Die Lopesche dreiaktige Komödie, die sich in ihrer Führung und Grundstimmung bald unsrer Tragödie annähert, bald zum eigentlichen Lustspiel wird, in sich aber gleichsam die ganze Welt, wie sie vor der Phantasie eines Spaniers steht, jedes ernste oder heitere Motiv, jede Mannigfaltigkeit des Menschenschicksals und Menschencharakters aufnimmt, die, aus der Phantasie geboren, zunächst stärker und unmittelbarer auf die Phantasie wirkt als auf die Empfindung und das sittliche Gefühl, die nach Beschaffenheit des Stoffs sogar sehr verschiedenen und wechselnden Lebensauffassungen Raum gibt, aus heiliger und profaner Geschichte, Legende und Sage, Roman und Novelle wie aus der Beobachtung mannigfaltigen Lebens selbst ihre Handlungsgrundlagen entnimmt, aber dramatischen Aufbau und Charakteristik immer nach dem eigentümlichen Bedürfnis des Dichters modelt, ist das Urbild fast aller spätern spanischen Dramen; jedes derselben knüpft an irgend eine Leistung Lopes wieder an. Von den Dramen unsers Dichters vor allen gilt, was von den spanischen Dramen im allgemeinen gesagt wird: „Die Konflikte, in welche die natürlichen Gefühle und

Leidenschaften mit den aus den Begriffen des Glaubens, der Unterthanentreue, der Ehre entwickelten Gefühlen oder in welche auch nur diese letztern miteinander geraten können, bilden den hauptsächlichsten Inhalt der spanischen Dramen. Die Dichter gingen in der Entwickelung dieser Konflikte nicht selten mit einer Spitzfindigkeit zu Werke, die uns heute um einen Teil der Wirkung ihrer Dichtungen bringt, die aber zu jener Zeit nicht als Störung empfunden wurde. Gewiß hat sich Lope solcher Motive zu Zeiten als bloßer Hilfsmittel bedient. Ihn interessierten die Schürzung und die Verwickelung des Knotens der Intrige und Handlung mehr als die Lösung desselben, und da letztere nach seiner Ansicht so spät wie möglich eintreten sollte, so zog er nicht selten vor, den künstlich geschlungenen Knoten nur zu zerhauen. — Gewiß fehlte Lope in solchen Fällen auch schon zu seiner Zeit, wenn nicht gegen die Natur der Wirklichkeit, so doch gegen die schöne Natur, deren genialer Vertreter er doch sonst fast überall war, daher er, ob er auch häufig Motive teils zu Voraussetzungen seiner Handlungen machte, teils zur Verwickelung in seine Dramen einführte, welche nicht nur unsern heutigen Anschauungen, sondern der menschlichen Natur überhaupt, weil der folgerichtigen Entwickelung der Charaktere, widersprechen, dies doch meist durch die Natürlichkeit, die Kraft, den Schwung, den Glanz seines Pathos, durch die Lebendigkeit und die mit sich fortreißende, erschütternde oder spannende Gewalt der Situation sowie durch den poetischen Zauber seiner Sprache wieder vergessen zu machen verstand." (R. Prölß, „Geschichte des Dramas", Leipzig 1880, Bd. 1, S. 285.)

Der Umfang und Überreichtum der Lopeschen Phantasie und die dadurch bedingte Vielartigkeit seiner Dramen haben zu den verschiedensten Einteilungen derselben aufgefordert, ohne daß man im Grund über die Gruppierung in weltliche und geistliche Schauspiele und in Zwischenspiele (entremeses) hinausgekommen wäre. Die Einteilungen in Stücke mit historischen, novellistischen oder frei erfundenen Stoffen, in geschichtliche Dramen, „Mantel- und Degenkomödien" oder Konversationslustspiele halten bei den vielen zwischen den einzelnen Hauptgruppen liegenden Werken nicht Stich. Wohl aber muß hervorgehoben werden, daß in der langen Reihe der weltlichen Dramen Lopes die geschichtlichen und namentlich diejenigen, welche von der Volkssage und Volksromanze bewahrte Momente der

altspanischen und kastilischen Geschichte gestalten, großenteils auch den eigentümlichen Hintergrund der rauh-kräftigen altspanischen Sitten haben, sich auszeichnen, und daß unter ihnen einige von Lopes Meisterwerken zu finden sind. Hierher gehören unter andern: „König Wamba“ [1] („Vida y muerte de Vamba“), „Bernardo del Carpio“, „Der Komtur von Ocana“ [2] („Peripanez y el comendador de Ocana“), „Der beste Richter der König“ („El mejor alcalde el rey“), „Der zerschmetterte König“ („El principe despeñado“), hierher ferner das Prachtdrama „Die Verlobten von Hornachuelos“ („Los novios de Hornachuelos“), welches den Kampf der königlichen Gewalt mit dem Adelstrotz energisch und ergreifend dramatisiert. Die Erinnerungen der Maurenkriege gaben Anlaß zu einer ganzen Reihe von Dramen, unter ihnen: „Die Jungfrauen von Simancas“ („Las doncellas de Simancas“), „Der erste Fajardo“ [3], „Der edle Abencerrage“ („El hidalgo Abencerrage“), „Die Belagerung von Santa Fé“ („El cerco de Santa Fé“), denen sich der „Columbus“ [4] („El nuevo mundo de Colon“) anschließt, welche letzteres Drama für die phantastische Kühnheit des Szenenwechsels und einer Handlung, die über die halbe Welt hinwegspielt, so charakteristisch ist wie für Lopes Kenntnis des volkstümlich Wirksamen. Zu den besten Dramen dieser Art mögen ferner noch „Fuente Ovejuna“ [5] und „Der Stern von Sevilla“ („La estrella de Sevilla“) gerechnet werden. Wenn Lopes Phantasie über den spanischen Grund und Boden, auf dem er heimisch war, hinausging, so fehlte ihm zwar der sichere Untergrund einer Sittendarstellung, mit der er vertraut war, und an die er sich sichtlich mit Wohlgefallen hingab; aber er blieb immer kühn und zugreifend, ja in seiner Phantasie zu Zeiten merkwürdig das Rechte treffend. Von besonderm Interesse ist hier sein „Demetrius“ [6] („El gran duque de Moscovia“), ein denkwürdiges Zeugnis dafür, mit welchem Interesse in der ganzen katholischen Welt die von der Kirche protegierte Unternehmung des falschen (bei Lope echten) Demetrius auf Rußland angesehen wurde.

---

[1] Deutsch bei Rapp a. a. O. — [2] Deutsch bei Soden a. a. O. — [3] Deutsch bei Rapp a. a. O. — [4] Deutsch ebendaselbst — [5] Deutsch bei Schack a. a. O. — [6] Deutsch bei Rapp a. a. O.



„Der Richter in eigner Sac
„Strafe ohne Rache" („El c
eins der spätesten, in der Darst
sten und frischesten, aber auch gr
Als romantische Schauspiele mi
Ausgang heben wir „Die Skla
esclava de su galan"), „Der W
cuerdo en su casa"), „Die ver
hermosura aborrecida"), „Die
(„Los flores de Don Juan") herv

Die eigentlichen Lustspiele Lo
gleichem Werte, doch fehlt es in ih
sterstücken. Auch in ihnen sind d
faltigkeit der Erfindung weit größ
Wesen des spanischen Lustspiels,
zeichnung für Herr und Dame au
auf Diener und Zofe beschränkt
schon er der Regel nach als Sch
betrachtet wird, weit minder e
tern. Die besten heitern Komödi
spanischen Leben geschöpft. Unt
Wunderkraft der Verschmä
desprecio"), das Urbild zu Mor
achtung", „Lieben ohne ...

resistencia honrada"), „Die Nacht in Toledo" („La noche Toledana"), „Die Johannisnacht" („La noche di San Juan") hervorheben, echte Proben einer lebensvollen, sinnreichen, heitern, farbenstrahlenden Romantik, deren Wirkung nach beinahe drei Jahrhunderten noch eine sehr frische und liebenswürdige ist. Neben diesen besten Lustspielen, die sich insgesamt, die spanischen Anschauungen, nach denen die Liebe nicht zur Hälfte, sondern zu neun Zehnteln sinnliches Feuer ist, einmal vorausgesetzt, auch als Spiegelbilder eines Lebens voll anmutiger Sitte und edler Bildung darstellen, stehen freilich viele, welche voll Leichtfertigkeit und Frivolität eine andre Kehrseite des romantischen Geistes dieser Dramen repräsentieren als die blutige Grausamkeit und das Familienehrprinzip, das immer hart an den Wahnsinn streift, in den tragischen Schauspielen. Von den Stücken dieser Art sei hier nur an „Die versäumte Gelegenheit" („La ocasion perdida"), „Der galante Castrucho" („El galan Castrucho"), „Zur rechten Zeit kommen!" („Llegar en occasion"), „Witwe, Frau und Mädchen" („Viuda, casada y donzella"), „Der Köder der Fenisa" („El anzuelo de Fenisa") erinnert.

Die zahlreichen Zwischenspiele Lope de Vegas schlossen sich unmittelbar an die ältern Produktionen dieser Art von Lope de Rueda und Cervantes (vgl. Bd. II, S. 200 u. 217) an und sind derbe kleine Possen ohne tiefern poetischen Wert, Volksburlesken und Gaunerstückchen, die im Verein mit den zuletzt charakterisierten (und sehr zahlreichen) üppigen Lustspielen unsers Dichters einen weitern Beleg dafür geben, daß die Gegenreformation in Spanien sich lediglich mit der Überwachung des Glaubens, aber keineswegs mit jener der Sitte befaßte. Aus der Menge ragen „Der Kerker von Sevilla" („La cárcol de Sevilla"), „Der Halsabschneider" („El degolado"), „Die Hexe"[1] („La hechicera"), „Doktor Simpel" („El doctor simple"), „Der betrogene Vater"[2] („El padre enganado"), „Der Blitzkerl"[3] („El saldadillo") als Muster der ganzen Gattung hervor. Unzählige mögen gleich ebenso vielen dramatischen Prologen (loas), welche Lope de Vega schrieb, verloren gegangen seien; die ganze Produktionsweise des Dichters, welche

[1] Diese drei deutsch bei Rapp a. a. O. — [2] Deutsch bei Schack a. a. O. — [3] Deutsch bei Dohrn a. a. O.

ihre geistigen Schätze verschwenderisch nach allen Seiten hinstreute, mag in gewissem Sinn zu diesem Verlust beigetragen haben, der jedenfalls bei den wirklichen Dramen bedeutender ist als bei den Zwischenspielen.

Lope de Vega würde sich als spanischer Dichter unter allen Umständen zur dramatischen Behandlung auch religiöser Stoffe hingezogen gefühlt haben. Er war daneben der Poet der Gegenreformation, der katholischen Tendenz, und er fühlte sich so sehr mit den Empfindungen, den fanatischen Überzeugungen und selbst mit den gehässigsten Volksleidenschaften in Einklang, daß er vor der dramatischen Gestaltung so greuelvoller Märchen wie „Das unschuldige Kind von La Guardia“ („El niño inocente de La Guardia“) nicht zurückschrak. Es erscheint also nur als Konsequenz seiner ganzen Anschauung, daß er auf seine Autos sacramentales einen großen Teil seiner poetischen Kraft verwandte und auf seinem Totenbett gegen Montalvan das Bedauern aussprach, nicht ausschließlich religiöse Schauspiele geschrieben zu haben. Daß in denselben mehr eine wunderbare Phantastik als die tiefe Gläubigkeit, welche dem Dichter zu eigen war, vorwaltet, lag in der ursprünglichen Anlage seines Talents, welches ihn mehr auf rasche Darstellung einer Handlung als auf die tiefere Motivierung derselben und auf besondere Entwickelung ihrer symbolischen Bedeutung hindrängte. Zu den erhalten gebliebenen und ihrer Zeit populären geistlichen Schauspielen Lopes zählt vor allen das seinem Lieblingsheiligen geltende „Der heilige Isidor von Madrid“ („San Isidro labrador de Madrid“), welches den Hauptcharakter unzweifelhaft mit einer gewissen Innigkeit gestaltet, ferner die allegorischen Schauspiele: „Die Ernte“[1] („La siega“), „Die Reise der Seele“ („El viage del alma“), „Die Geburt Christi“ („El nacimiento de Christo“), welche mit dem Sündenfall beginnt, in ein Hirtenidyll übergeht, um mit der Erscheinung der heiligen drei Könige und Prophezeiungen auf das Erlösungswerk zu enden. In einer Reihe andrer, aus geistlichen und weltlichen Elementen phantastisch gemischter Stücke behandelt Lope besondere Wunder des Glaubens, so in den Dramen: „Der Ritter des Sakraments“ („El cavallero del sacramento“), „Der heilige Neger Rozambuco“ („El santo negro Rozambuco“),

[1] Deutsch bei Dohrn a. a. O.



„Der Hamete von Toledo“. Derlei Schöpfungen sind es wohl vorzugsweise, die man im Auge hat, wenn Lope gelegentlich als jedes gesunden Menschenverstands und jedes einfachen und reinen Gefühls entbehrend dargestellt und ihm eine vorwiegende Neigung zum Absurden vorgeworfen wird. Der Dichter hegte diese Neigung genau so weit, wie sie durch die eigentümliche Bildung und den historischen Zug der Periode, in welcher er aufwuchs, bedingt war, und sie ist eben doch nur eine, die unerfreulichste Seite seines Wesens. Die bloße Übereinstimmung mit den Tendenzen, die König Philipp II. und König Philipp III. mit den Waffen ihres Reichs vertraten, hätte ihn noch nicht zum gefeiertsten nationalen Dichter erhoben, neben welchem die größten und echtesten Talente für ein Menschenalter in den Schatten traten.



Die Schüler und Zeitgen

Der überwältigende Erfolg, d
wirkte zu gleicher Zeit anfeuern
tische Poesie der Spanier. Wir
des Cervantes, wie rasch die phan
und unedlen, Empfindungen des
die Versuche einer frühern einf
verdrängten, welche sich einer größ
ternheit befleißigt hatten. Das
ters erweckte ein Heer von Nachah
artigen Nachfolgern. Der von Lo
die Bühne und ihre Darbietun
Stände und Kreise der Nation
nahmefähigkeit hervor; der Verbr
ten muß in den ersten Jahrzehn
ungeheurer gewesen sein. Da a
eignen Feder den größten Teil d
deckte, da die begreifliche Vorlie
zur Gleichgültigkeit gegen andre
bedeutendern Schüler des Meiste



so entschieden als der bedeutendste, daß selbst die Meinung ausgesprochen ward, er sei einer der Meister und Vorbilder des Lope gewesen, was nur dann möglich gewesen wäre, wenn Lope erst in der Zeit seines Valenzianer Exils, d. h. also in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts, dramatisch zu dichten begonnen hätte. Thatsächlich war aber zu dieser Zeit Lopes eigentümlicher Stil, ja eine gewisse Meisterschaft schon so weit entwickelt, daß höchstens von einem Miteinanderstreben und gegenseitiger Anregung zwischen ihm und dem Valenzianer Poeten die Rede sein darf. Guillen de Castro war einige Jahre jünger als Lope, 1569 zu Valenzia geboren, trat nach seinen Studien nach der Durchschnittsweise der spanischen Poeten in das Heer, diente bei den in Neapel stehenden Truppen, zählte später den Herzog von Olivarez zu seinen Gönnern und lebte zuletzt, wie es scheint, auf den Ertrag seiner Feder angewiesen, in Madrid, wo er 1631 starb. Guillen de Castro schrieb, soviel uns bekannt ist, 25 „Dramen" („Comedias"; erster Druck, Valenzia 1621—25), von denen „Der verliebte Kaufmann" („El mercador amante") und „Gerechtigkeit und Milde" („La giustizia en la piedad") beliebte Stücke gewesen zu sein scheinen. Der Stil nähert sich namentlich auch in seinem bedeutendsten Werk: „Die Jugendthaten des Cid" („Las mocedades del Cid"), dem Stile Lopes in so entschiedener Weise wie die meisten spanischen Dramen dieser Zeit; Anlage, Aufbau, eine gewinnende Mischung von Simplicität und phantasievollem oder leidenschaftlichem Aufschwung haben wir auch hier; die beiden Cid-Dramen (denen späterhin Corneille für seinen „Cid" mehr verpflichtet ward, als die französische Kritik zuzugeben geneigt ist) stehen in unmittelbarer Verwandtschaft zu Lope de Vegas Dramen aus der altkastilischen Geschichte. Auch die Behandlung der Sprache, die schon vor Lope stärker hervortretende, von diesem noch geförderte Neigung, die verschiedensten metrischen Formen und namentlich die klangvollsten Verse im Drama anzuwenden und dem Hörer somit einen von Handlung und Charakteristik gleichsam unabhängigen Ohrenschmaus zu verschaffen, eine Neigung, welche Lope sogar zu einer Art Theorie zu erheben suchte („Dezimen sind wohlgeeignet für Klagen, Sonette für die, welche in Erwartung stehen; die Erzählungen fordern Romanzen; Terzinen sind für ernste, Redondillen für Liebesszenen passend"), steht auch bei Guillen de Castro in voller Blüte. Als Lopes unmittelbarster



zum päpstlichen Notar bei der Inq
früh, bereits im Jahr 1638. Ob
Gegner hatte, erfreute er sich aller
doch nur mäßige und mittlere Bega
konnte. Seine Novellensammlun
erster Druck, Alcala 1632) wurde
men; es erschienen zahlreiche Au
ahmungen, und wenn es nicht ge
spottete, daß Montalvans Novel
von Madrid nach Alcala voll jede
ter auch die schlechtesten, sei", so rü
der besten Novellen in spanischer S
eintausend", „Die unglückliche Fr
Seine Hauptkraft konzentrierte M
dichtung. Er schloß sich in allem L
an und hat in der That einige S
den schwächern Lopes wohl verwe
Handlung ist auch bei ihm die H
das eminente Talent Lopes zu E
Charakteristik bei Montalvan w
mäßiger als in den guten Dramen
sich trotz seinem Meister auf die B
men: „Die doppelte Rache" („I
sowie das Rührstück „Die Liebe
amantes de Ter

de España") um eine Verherrlichung König Philipps und der Gewaltschritte, die der König zum Besten des Staats seinem Vaterherzen gegen den wahnsinnigen Infanten abgerungen hat. Von den geistlichen Schauspielen Montalvans mag sein „Simson" („El divino Nazareno Sanson") hervorgehoben werden, den Ticknor als das mindest anstößige seiner Autos bezeichnet.

Unendlich höher als Montalvan stand ein Dichter, der sich zwar gleichfalls als Schüler Lope de Vegas bekannte, der aber eine gewisse Selbständigkeit rasch erlangte und sich zur vollen Originalität und einem eignen Stil durchbildete: Gabriel Tellez, bekannter unter seinem Dichternamen Tirso da Molina. Gabriel Tellez, um 1570 zu Madrid geboren, war gleichfalls einer der wenigen Dichter, die sich von vornherein dem geistlichen Stand widmeten. Seit 1613 Mitglied des Ordens der Barmherzigen Brüder, stieg Tellez zuletzt zum Prior des Klosters Soria, in welchem er 1645 (oder 1648) gestorben ist. Tirso da Molina darf den ersten spanischen Dichtern hinzugerechnet werden und wußte, was Kühnheit einzelner dramatischen Entwürfe und Szenen, was glänzende Diktion, Schärfe und Fülle des Witzes anlangt, seinen Meister gelegentlich zu überbieten, ohne daß er doch dessen Phantasiereichtum, dessen einfache, aber zwingende dramatische Kraft und dessen Leichtigkeit besaß. Doch gehört auch Tirso da Molina zu den fruchtbaren Dramatikern der Spanier und konnte von sich selbst behaupten, schon 1621 (also 24 Jahre vor seinem Tod) über 300 „Comedias" geschrieben zu haben. Er trat auch als lyrischer Dichter und Novellist auf; seine „Gärten von Toledo" („Los cigarrales de Toledo", Madrid 1624) enthalten, indem sie die Erzählungen und theatralischen Belustigungen einer in den kleinen Landhäusern bei Toledo zusammenkommenden Gesellschaft durch eine Art Erzählung verbinden, sowohl Novellen als Dramen. Der Erzähler Tellez würde inzwischen nicht zu den Dichtern gehört haben, deren Werke auf die Nachwelt kommen. Der Dramatiker, obschon er nicht gleich Lope oder dem viel schwächern Montalvan populär gewesen zu sein scheint, verdient hingegen ohne alle Frage die ganze Teilnahme, die man ihm (zumeist freilich in Hinsicht auf seinen „Don Juan") zu teil werden ließ und läßt. Von den erhaltenen Werken des Tirso da Molina wurden bei Lebzeiten des Dichters fünf Bände „Dramen" („Comedias del Maestro T. de M.", Madrid 1627, Tortosa 1634, Madrid



glut der Fall. Von seinen gei
Wundergeschichten behandelnde
des Unglaubens" („El con
„Nur wer fällt, erhebt sich"
besondere Beachtung. Die Ten
reformation durchdringt, zur Sün
die Macht der Kirche zu erweise
wissen und Gemüter von der Ki
stärkster Gewalt hervor. Im ers
bekehrter Straßenräuber, bloß
d. h. seinen Vater vom Ertrag s
und im rechten letzten Moment R
ewigen Seligkeit ein, während
mit Schrecken nimmt, und das
dargestellt, daß man Schack nu
wenn er meint, daß Tirso da Mol
den Namen eines großen Dichters z
„Geschichte der dramatischen Litte
Bd. 2, S. 606.) Das zweit
die Bekehrung einer Florentiner
der fromm geworden, wieder in i
Gnade des Himmels abermals gl
einem Engel zu Gott emporgetrag
gefähr vorstellen, wie derartige

vidado de piedra"), in welchem die seitdem der Weltlitteratur angehörige Gestalt des Don Juan Tenorio zuerst auftritt. Die Bearbeitung des Stoffs hat etwas durchweg Skizzenhaftes, atmet aber Glut und Leben; die Hauptgrundzüge der späterhin gültig gewordenen Fabel bis auf die Einladung der Statue des Kommandeurs, mögen sie nun einer schon vorhandenen Sage oder Tellez' Erfindungskraft angehören, sind schon vorhanden; die Charakteristik des Don Juan und des feigen Dieners Catolinon ist offenbar das Vorbild für alle spätern Bearbeitungen geblieben. Außer dem „Steinernen Gast" ward die Tragödie „Frauenklugheit" („La prudencia en la muger") geschätzt, offenbar weil ihr ein Stück spanischer Geschichte, die Kämpfe der Königin Maria mit den großen Vasallen während der Minderjährigkeit Ferdinands IV. von Kastilien, zu Grunde lag und sie an die Art der Chronikendramatisierung anklang, welche durch und seit Lope de Vega in Spanien so beliebt wurde wie ungefähr gleichzeitig in England die Historien.

Die bleibend wirksamen Meisterwerke des Tirso da Molina sind auf dem Gebiet des heitern Dramas, das er zum eigentlichen Lustspiel durchzubilden versteht, zu suchen. Hier begegnen uns „Die Bäuerin aus der Sagra" („La villana de la Sagra"), in welchem Stück sich Tellez' Neigung zum Burlesken und zugleich zum Lasciven, der glänzende Witz seines Dialogs, aber auch die ganze Flüchtigkeit seiner Charakteristik und die Sorglosigkeit seines dramatischen Aufbaus zeigen; ferner „Don Gil mit den grünen Hosen"[1] („Don Gil de las calzas verdes"), ein prächtiges Lustspiel voll kecker Verwegenheit mit einem ausgezeichneten Motiv: die verlassene Geliebte kommt nach Madrid und spielt die Rolle des Weiberverführers, die ihr entlaufener Galan spielen möchte, in Mannskleidern selbst, woraus die tollsten Verwickelungen und Schlußszenen von hinreißend theatralischer Wirkung hervorgehen. Feiner, wennschon gleichfalls mit einem Zug zur Frivolität, ist „Der Garten des Juan Fernandez" („La huerta de Juan Fernandez"), in welchem die phantasievolle, geniale Intrige und Verwickelung sowie der glänzende Witz Bewunderung fordern; ganz vorzüglich erscheint „Die Eifersüchtige auf sich selbst" („La celosa de si misma"), ein Lustspiel voll komischer Kraft, voll lachenden Übermuts

[1] Deutsch von Dohrn, „Spanische Dramen", Bd. 1.

und fortreißender Lebendigkeit, in den Hauptgestalten auch von trefflicher Charakterzeichnung. Dem erstern Schauspiel nähert sich wieder „Die fromme Martha"[1] („Marta la piadosa"), eine Charakterkomödie, welche (im Zeitalter und Lande der Gegenreformation gewagt genug und vielleicht nur von einem Geistlichen zu wagen!) eine kokette und sinnliche Heuchlerin darstellt. Der Ausgang zeigt übrigens, daß der Dichter seine poetische Kritik der Heuchelei nicht allzu ernst genommen haben wollte.

Unter den Dichtern der Lopeschen Zeit, von denen wir nur wenige Werke kennen, verdient noch Luis de Belmonte hervorgehoben zu werden, der mehrfach als Mitarbeiter bei Dramen fungierte, mit Calderon und Rojas das Drama „Der beste Freund ist der Tod" („El mejor amico el muerto") schrieb, und über dessen Lebensumstände und Persönlichkeit bisher nichts Sicheres beigebracht worden ist. So ist es auch möglich gewesen, ihm sein geniales und kühnes Drama „Der Teufel als Prediger" („El diablo predicator") abzusprechen und dasselbe dem Dramatiker Antonio Coello zuzuschieben. Wer immer der Verfasser sei, die Erfindung des Stücks ist eine vorzügliche. Der Teufel hat die Franziskaner von Lucca viel gepeinigt, bis ihm Gottes Gerechtigkeit auferlegt, so lange selbst Franziskaner zu werden, bis er die Mittel für die Gründung eines neuen Klosters zusammengebettelt hat.

Weitaus das selbständigste Talent dieser Zeit war Juan Ruiz de Alarcon (y Mendoza), im spanischen Amerika (zu Tasco in Mexiko), aber als Abkömmling eines altspanischen Hauses in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts geboren, seit dem Anfang des 17. in Spanien, wie es scheint, als einer der Beamten des Rats von Indien lebend. Von seinen sonstigen Lebensumständen wissen wir wenig mehr, als daß er sich in stolzer und schroffer Weise dem für Lope und nur für Lope schwärmenden Publikum gegenüberstellte, wenig Anerkennung und klingenden Lohn, aber bittere und höhnische Feinde fand und 1639 starb, nachdem er sich schon seit Jahren aus den litterarischen Kreisen zurückgezogen hatte. Seine vorzüglichen dramatischen Dichtungen hatte er selbst in zwei Bänden „Dramen" („Comedias"; erster Druck, Madrid 1628; zweiter Teil, Barce-

---

[1] Deutsch von Braunfels in Rapps „Spanischem Theater", Bd. 5.

lona 1635; neueste Ausgabe von Hartzenbusch, Madrid 1852), noch gesammelt und sich dabei nicht über ihm angesonnene fremde Dramen, sondern über die Veröffentlichung seiner eignen unter andern Namen beschwert. Es scheint, daß die strenge, stolze Eigenart Alarcons, ein bestimmter ethischer Gehalt in seinen Dichtungen, welcher der Zeit und den meisten seiner Genossen fremd war, Verstimmung gegen den hochbegabten Dichter weckte. Denn dem Talent, der Lebensfülle, der kräftigen Einfachheit und dem edlen Schwung der Sprache nach sind Alarcons beste Dramen Werke ersten Ranges; ihre Empfindungsweise ist nur selten von den krankhaften Elementen des spanischen Fühlens und Meinens durchsetzt; das Pathos Alarcons erinnert an Cervantes und die edle, rein menschliche Empfindung, welche den Dichter des „Don Quichotte" beseelt. Die Energie seiner Motivierung, die Schärfe seiner Charakterzeichnung gehören ihm in diesem Maß unter allen spanischen Dramatikern allein. Seine bedeutendste ernste Dichtung ist das zweiteilige Volksdrama „Der Weber von Segovia"[1] („El tejedor de Segovia"), welches zwar die epischen Elemente der Volksromanzen, die ihm zu Grunde liegen, nicht ganz dramatisch aufzulösen vermochte, aber an ergreifender Lebendigkeit, an Wahrheit und Kraft der Charaktere, an leuchtender Schönheit der Hauptszenen — wir erinnern nur an die erste Begegnung der Doña Anna mit dem Grafen Julian, an das Zusammentreffen des Fernando Ramirez mit Maria de Luzan in der Kirche, an die Szene, wo Fernando seine schlafende Schwester Doña Anna überrascht, an den ersten Eintritt Fernandos in das Weberhaus am Schluß des ersten Teils, an die Szenen zwischen Maria (Theodora) und ihrem Gatten oder an die trotzigen Kühnheiten des Ramirez im zweiten Teil — ihresgleichen suchen. — Nicht so mächtig hinreißende aber warm und edel-stolz in der Empfindung, vortrefflich in der Entwickelung ist das heroische Drama „Wie man Freunde gewinnt!" („Gañar amigos"), welches die Franzosen Royer und Philarète Chasles als Alarcons bestes Werk betrachten. Auch die Lustspiele Alarcons verdienen um ihrer geistvollen Anlage, ihrer feinen Ausführung und ihrer psychologischen Wahrheit willen hoch gehalten zu werden. Das Meisterstück unter ihnen

---

[1] Deutsch von A. v. Schack, „Spanisches Theater", Bd. 1.

ist unbestritten „Die verdächtige Wahrheit“[1] („La verdad sospechosa“), welches nachmals Corneille zu seinem „Menteur“ und Molière zu seinem „Étourdi“ anregte. Unzweifelhaft aber übertrifft das spanische Vorbild die französischen Nachahmungen in der Wahrheit seiner Charakterzeichnung und an poetischem Wert. Mit der höchsten komischen Kraft ist bei Alarcon die Verstrickung des Lügners in seinen Erfindungen und die rückschlagende Wirkung, welche die ausnahmsweise Wahrheit in seinem Mund hat, dargestellt. Durch eine beinahe gleiche Vollendung zeichnet sich das Lustspiel „Die Wände haben Ohren“ („Los paredes oyen“) aus, eine Charakterkomödie der Lästersucht lange vor Sheridans „Lästerschule“. Wiederum von besonderm Verdienst ist „Don Domingo“ („Don Domingo de Don Blas“), ein Charakter, in dem behagliches Phlegma und leidenschaftliches Ehrgefühl gleich stark sind und die daraus erwachsenden Verwickelungen mit höchst glücklicher Erfindung dargestellt werden. Auch dem Zauberstück „Der Prüfstein der Versprechungen“ („La prueba de las promesas“) sind die eigentümlichen und großen Vorzüge Alarcons nachzurühmen. Der ethische Kern des Dichters tritt auch hier zu Tage, aber niemals fällt der spanische Dramatiker darum aus der lebendigen, unmittelbaren Darstellung in lehrhafte Absichtlichkeit oder trocknes Moralisieren. Auch Alarcon ist wieder ein entscheidender Beweis dafür, welche edlen Kräfte innerhalb der spanischen Nation vorhanden waren, Kräfte freilich, die unter den herrschenden Umständen kaum für sich zur vollen Entfaltung, geschweige denn zu einer allgemeinern und tief greifenden Wirkung gelangen konnten.

---

[1] Deutsch von Dohrn, „Spanische Dramen“, Bd. 4, und von Rapp, „Spanisches Theater“, Bd. 5.



Dreiundsiebzigstes Kapitel.

Pedro Calderon de la Barca.

Keiner von allen unmittelbaren Schülern und Mitbewerbern des Lope de Vega hatte ihn an Fruchtbarkeit und Reichtum der Phantasie oder an Leichtigkeit und sicherer Meisterschaft seiner dramatischen Kompositionsweise erreichen, geschweige denn überbieten können; der einzige Alarcon, der etwas andres, in gewissem Sinn Höheres wollte und vermochte, stand abseits. Die nächste große Erscheinung des spanischen Dramas stand in ursächlichem Zusammenhang mit der inzwischen ganz veränderten Stellung der dramatischen Dichtkunst und der Bühne. Hatte König Philipp II. nur gewähren lassen, Philipp III. einen entschiedenen Anteil gezeigt, so begeisterte sich Philipp IV. für das Drama und das Theater. Und obschon niemand daran dachte, die Dichter von dem Weg, den Lope de Vega betreten, hinwegzudrängen, obschon in der Hauptsache die Grundformen des spanischen Dramas, die er geschaffen und in hunderten glücklicher Gebilde befestigt hatte, auch für seinen größten Rivalen, Calderon, die gültigen blieben, so trat doch ein bestimmter und bestimmender Einfluß des Hofs ein, welcher den jugendlichen Calderon von seinem ersten Auftreten an ermutigte, seiner eigensten Natur zu folgen. Diese Natur drängte ihn zu psychologischer Vertiefung und künstlerischer Durchbildung des vorgefundenen Dramas; sie lehrte ihn, wie Schack sagt, „alle Keime des Guten, die er vorfand, durch sorgfältige Pflege zur Blüte zu zeitigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Eckige abzuschleifen, das Lücken- und Sprunghafte zu innerm organischen Zusammenhang zu führen. Er schloß sich aufs engste an seine Vorgänger an, behielt bei, was ihnen schon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit so feinem künstlerischen Sinn, bildete es so glücklich um und fort, machte so viele und so treffliche eigne Zusätze, daß er das Ganze mit vollem

Recht als sein Eigentum ansprechen konnte. — Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwickelung gegeben, allein nur in einer einseitigen Richtung; er hat es in gewissem Sinn auf die steilste und schwindelerregendste Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch nicht, daß er seinen Vorgängern in jeder Hinsicht überlegen sei". (Schack, „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien", Bd. 3, S. 53 u. 72.)

Calderon ward der letzte große und künstlerisch mächtige Repräsentant des am Ende des 16. Jahrhunderts wieder aufgelebten Geistes. Seine Entwickelung fiel bereits in eine Zeit, wo der gewaltige Schwung, der die katholische Welt ergriffen hatte, außerhalb Spaniens nachließ, ebenso ward er Zeuge des täglich wachsenden Verfalls Spaniens. Aber die Eindrücke seiner Jugend blieben maßgebend und erhielten ihn durchaus in der Stimmung des freudigen Siegesgefühls, des Lebensgenusses und der Hingabe an die Herrlichkeit des Glaubens wie an die der Welt. Wenn für uns ein Bruch in Calderons Welt- und Lebensanschauung vorhanden ist, so hat der Dichter diesen Bruch keineswegs empfunden, vielmehr ist er unbedingt sicher, daß, wenn er alle Dinge der Welt am Maß der katholischen Rechtgläubigkeit und des spanischen Ehrbegriffs mißt, ihm Himmel und Erde im Einklang bleiben müssen. Mit glühender Phantasie ergreift und verbindet er die Erscheinungen der Welt, sucht sie in die Sphäre seiner sittlichen Überzeugungen zu erheben und bietet die ganze Kraft seines unmittelbaren Gestaltungsvermögens wie seiner sehr ausgebildeten künstlerischen Reflexion auf, um den Hörer und Leser mit sich emporzureißen. Die vollendete Anmut, welche er in der Darstellung der Gesellschaft, in der er lebt, entwickelt, die höfische Sitte und Feinheit, die ihn auszeichnen, die bei ihm nie läppisch und nur selten spielend werden, die psychologische Tiefe in seinen reifsten Stücken können wohl dazu veranlassen, in Calderon hauptsächlich den modernen Poeten, den Darsteller einer aristokratischen Gesellschaft zu sehen, welche in ihrer Weise voll durchgebildet ist. Und es ist ja unzweifelhaft, daß sich Philipp IV. und seine Umgebung zunächst an diesen Seiten der Calderonschen Poesie entzückt haben. Darüber hinaus jedoch fand der Dichter für seinen eigentümlichen Idealismus volles Verständnis und begeisterte Aufnahme — seine Phantasie durfte frei walten, und die enge Beziehung zum Madrider Hof

zeigt sich nur in der größern Feinheit aller Detaillierung, in einer Kunst des Gedankenausdrucks, namentlich im Dialog, in der Replik, welche die aufmerksamsten Hörer voraussetzt, in der Durchbildung der Sprache, welche er zum höchsten Wohllaut steigert, wenn auch natürlich mit Gongorismen verbrämt.

Die volle Naivität und Frische, welche Lope so oft seinen Stoffen und Charakteren gegenüber zeigt, ist bei Calderon selten zu finden, aber sein Verhältnis zur Natur und zur Lebenswahrheit ist dennoch ein günstigeres als das beinahe aller andern Dichter des akademischen 17. Jahrhunderts. So fremdartig, ja befremdlich uns oft die Welt erscheint, in welcher Calderon sich heimisch fühlt: es ist jedenfalls eine Welt, und die Fülle der Handlungen, Situationen und Charaktere, die sie aufweist, wenn schon sie nicht mit der Fülle des Lope de Vega verglichen werden darf, ist noch immer bewundernswert. Dazu kommt, daß der hochromantische Geist Calderons, seine subjektive Lyrik über alle seine Schöpfungen einen Glanz und Schimmer verbreiten, der mit einer bestimmten Art des Lichts, das über den Bildern gewisser Meister liegt, am besten verglichen werden kann. Man darf nicht vergessen, daß Calderon, wie Goethe es ausdrückt, „an der Schwelle der Überkultur" steht und die ihm eigentümliche Poesie daher ebensowohl gewinnend, fortreißend, das natürliche Gefühl unmittelbar befriedigend, als in vielen Fällen zurückstoßend und erkältend wirken kann. Die Sicherheit, mit welcher Calderon die Verherrlichung alles echt Menschlichen, Edlen und dicht daneben die des Absurden und Widrigen unternimmt, beruht darauf, daß er von der Existenz einer andern Anschauungsweise als der seinen kaum eine Vorstellung hat; die glänzenden Reden und Sophismen, welche er den allegorischen Gestalten der Schuld und Sünde, des Zweifels, der Apostasie in einigen seiner Dramen in den Mund legt, verraten in ihrer Haltung und Ausführung deutlich, daß keine ernsten Zweifel in seiner eignen Seele Raum hatten, und daß der letzte große Dichter des Katholizismus einen höchsten Triumph der Kirche insofern bedeutet, als er seinen Geist nicht nur ihren Lehren, sondern auch ihren damaligen Zwecken vollständig unterordnete.

Pedro Calderon de la Barca-Barreda (Gonzalez de Henao, Ruiz de Blasco y Riaño) wurde am 17. Januar 1600 in Madrid geboren und stammte aus einem alten Geschlecht in der Nähe von Burgos. Sein Vater war unter den Königen



sein Name zuerst mit Ehren
Wettkämpfen genannt, welch
San Isidors, des Ackerman
den Weg fast aller Hidalgo
Armee, focht während des D
Heer in Italien und in Flan
wieder in Madrid, wie Schac
für Calderons poetische Anfäng
gerufen. Philipp IV. verlieh i
förmliche Anstellung als Ho
nahme am glänzenden Talent
tungen hin. Er ernannte 1637
von San Jago, war aber ü
Ritter, seinen Verpflichtunger
gegen die katalonischen Aufr
Kunst so kostbares Leben in E
San Jago war Calderon scho
er 1651 in den geistlichen St
sich als Bühnendichter zu be
Pflichten dadurch Rechnung, d
zur regelmäßigen Aufgabe m
nacheinander die entsprechend
leichnamsfest der spanischen
Geistlicher ward natürlich Ca
wesentlich gefördert




zelner Festspiele. Glücklicherweise war der Dichter jederzeit auch ein Liebling weiter Kreise gewesen; seine Dramen fuhren fort, die spanische Bühne zu beherrschen, und soweit wir eine Chronologie seiner Werke besitzen, brachte er noch in seinen letzten Lebensjahren einige seiner vorzüglichsten Stücke hervor. Von mehrfachen ernsten Krankheitsanfällen erholte er sich wieder, erreichte das hohe Alter von 81 Jahren und starb am 25. Mai 1681 zu Madrid, der frommen Brüderschaft von San Pedro, deren Capellan-Mayor er gewesen war, sein beträchtliches Vermögen hinterlassend. Seiner einfachen Beisetzung in der Kirche de las Calatravas folgte eine große und prachtvolle Toten- und Gedächtnisfeier in verschiedenen spanischen Städten, aber auch in Neapel und Mailand, in Rom und Lissabon.

Calderon hatte bei seinen Lebzeiten sich nur entschlossen, die Herausgabe seiner Autos, zu der ihm der Herzog von Veragua jeden beliebigen Betrag zur Verfügung stellte, zu unternehmen, war aber auch damit nicht zum Abschluß gekommen. Die spanischen Buchhändler und Buchdrucker aber hatten sich natürlich nicht abhalten lassen, alles, was sie von den Werken eines so hervorragenden Dichters erraffen konnten, auch widerrechtlich zu publizieren. Einer von seinem Bruder José begonnenen, von Unberechtigten fortgesetzten Ausgabe seiner Werke folgte die von seinem Schüler Vera Tassis besorgte. Weder in der einen, noch in der andern Ausgabe der „Dramen“[1] („Comedias de Don P. Calderon de la Barca“; erster Druck, Madrid 1640—72, 4 Bde.; Ausgabe von Juan de Vera Tassis, ebendas. 1682, 9 Bde.; neueste, beste Ausgabe: „Comedias de Don P. Calderon. Coleccion mascompleta que todas las anteriores“, herausgegeben von

[1] Den entschiedensten Anlauf zu einer Verdeutschung der gesamten Calderonschen Dramen nahm J. D. Gries in: „Schauspiele von Pedro Calderon de la Barca“ (Berlin 1815—29; 3. Ausg., ebendas. 1862—64, 8 Bde.), eine Übertragung, die aber doch nur die Dramen: „Das Leben ein Traum“, „Die große Zenobia“, „Das laute Geheimnis“, „Der wunderthätige Magus“, „Eifersucht, das größte Scheusal“, „Die Verwickelungen des Zufalls“, „Die Tochter der Luft“, „Dame Kobold“, „Der Richter von Zalamea“, „Drei Vergeltungen in einer“, „Hüte Dich vor stillem Wasser!“, „Die Locke Absolons“, „Der Verborgene und die Verkappte“, „Don Gomez Arias' Liebchen“, „Der Arzt seiner Ehre“ und in einem von andrer Hand übersetzten Supplementband: „Der Maler seiner Schande“, „Des Namens Glück und Unglück“ bringt. Andre deutsche Übertragungen siehe bei den betreffenden Einzeldramen.



gebracht. Daß der Lyriker ein...
Strophen hat, bedarf nach den ...
Dramen keiner besondern Beton...
schwülstige, bilderhaschende, d...
stehen, liegt gleichfalls in Ca...
richtung.

Die mannigfachen und vi...
(deren 110 erhalten und bekan...
verschiedene Einteilungen gefund...
derselben aufgetreten sind. D...
bieten doch alle ihre eigentüml...
die Trennung nach geistlichen u...
keineswegs leicht und sicher, da...
oft genug scheinbar ganz weltli...
Problem erfüllt und durchdrun...
comedias divinas ebensowohl a...
Schauspiele charakterisiert werd...
Schmidt) will bei den geistliche...
allgemeiner symbolischen, die D...
unterschieden wissen. Versuchen...
in geistliche und den geistlichen ...
tisch-historische Schauspiele, in...
de capa y espada) und endlich i...
zuhalten, so stehen wir auch zwar...
alle Hauptgattungen haben ...

zeichnen sich aus: „Das große Welttheater" („El gran teatro del mundo"), „Der Maler seiner Schande" („El pintor de su deshonra"), in welchem Luzifer, der wider Gott Empörte, mit großer Phantasie und Kühnheit vorgeführt wird, wie er im Verein mit der Schuld die menschliche Natur zu verderben trachtet und schließlich geschlagen und angstvoll vor dem heiligen Sakrament fliehen muß, welches „das Mysterium der Mysterien" ist. — Ein großartiger Zug geht auch durch „Die eherne Schlange" („La serpiente") hindurch, die Benutzung des großen Zorns Moses' gegen die jüdische Abgötterei und die Aufrichtung der ehernen Schlange zur Verherrlichung des Sakraments des Abendmahls ist höchst charakteristisch für Calderons ganze Anschauungsweise. Das Gleiche gilt vom „Nachtmahl des Belsazar" („La cena de Baltasar"), in welchem die Orgie, die der babylonische König mit den heiligen Gefäßen aus dem Tempel zu Jerusalem hält, als Entweihung des künftigen Sakraments des Kelchs geahndet wird. — Eine Probe, mit welchen Naivitäten, die doch tief ernst gemeint waren, die allegorisch-religiöse Dichtung wirken konnte, ist „Das Schiff des Kaufmanns" („El nave del mercader") — in gleichem Geist wie dies allegorische Spiel wurden eine ganze Reihe andrer Autos gedichtet[1].

Unter den den geistlichen zunächst stehenden Dramen können wir zwei Gruppen unterscheiden. In der einen haben wir jene wunderbaren Gebilde Calderonscher Phantasie vor uns, in denen die unerschütterliche Gläubigkeit und der religiöse Tiefsinn erhebend, das innerste Gemüt ergreifend wirken, in denen ein Abglanz himmlischen Lichts zu walten scheint, und wo die Glaubensüberzeugung mit all der edlen Standhaftigkeit, der reinen Milde und Selbstverleugnung ausgestattet erscheint, die wir als christliche Eigenschaften vorzugsweise ansprechen, oder wo mindestens das Ringen der schuldvollen Seele nach dem Höchsten, der gewaltige Kampf der Läuterung mit der trübenden Leidenschaft dargestellt wird. In der andern treibt den Dichter der kirchliche Fanatismus; er will mit den gewaltsamsten Mitteln zum Bewußtsein bringen, daß die Gnade Gottes und der

---

[1] Sämtliche hier genannte Dramen deutsch in den „Geistlichen Schauspielen des Calderon de la Barca" von J. v. Eichendorff (Stuttgart 1846—53, 2 Bde.).

Kirche aller irdischen Weisheit und jedes irdischen Urteils spotten — er stellt mit entschiedenster Absicht Greuel und Abscheulichkeiten dar, die zuletzt doch durch ein Wunder einen versöhnenden Abschluß finden. Zur ersten Gruppe zählen wir vor allen das Drama: „Der standhafte Prinz“ [1] („El principe constante“), in welchem allerdings der ethische Gehalt und die Darstellung einer idealen Persönlichkeit das dramatische Interesse weit überragt, aber eine ganze Reihe von Szenen von ergreifender Schönheit sind; dann „Der Joseph unter den Frauen“ („El Josef de las mugeres“), in welchem das Märtyrertum der heiligen Eugenia dargestellt wird; hierher ferner „Der wunderthätige Magus“ („El magico prodigioso“), dessen Held, der heilige Cyprian von Antiochien, von jeher als eine Art spanisch-katholischen Faustes betrachtet worden ist. Der ursprüngliche religiöse Wahrheitsdrang und die Versuchung, in welche sich Cyprianus hineinstürzt, sind mit höchster Energie und leuchtender Kraft der Farben dargestellt, auch der Ausgang, der Besiegung des Dämons und das gemeinsame Märtyrertum von Cyprian und Justina, erscheinen hier besser motiviert als in andern Legendendramen. — Große Schönheiten weist auch das phantasievolle Drama „Chrysantus und Daria“ [2] („Los dos amantes del cielo“), einigermaßen dem „Wunderthätigen Magus“ verwandt, auf.

In der zweiten bezeichneten Gruppe ragt vor allen des Dichters empörendstes Stück, in dem aber ein hinreißendes dramatisches Talent sichtbar wird, „Die Andacht zum Kreuz“ [3] („La devocion de la cruz“), hervor. Der Konflikt der schuldvollen Geschwisterliebe ist hier mit dem kirchlichen Wunderglauben des Dichters zu einer wundersamen Einheit verschmolzen — die Charakteristik des Ausgestoßenen, dem nichts heilig ist, und der doch durch ein gewaltiges Wunder die letzte Absolution erhält, entsprach sicher den geheimsten Idealen echter Spanier aus dem Volk. — Nicht entfernt von der dramatischen Energie dieses Stücks, aber durch einzelne Szenen und das volle Pathos der kirchlichen Gläubigkeit ausgezeichnet, ist „Das Fegfeuer des

---

[1] Deutsch von A. W. Schlegel, „Spanisches Theater“ (Berlin 1803 bis 1808), Th. 2. — [2] Deutsch von Schack, „Spanisches Theater“, Bd. 2. — [3] Deutsch von A. W. Schlegel, „Spanisches Theater“, Bd. 1.



heiligen Patricius" („El purgatorio de San Patricio") mit der bezeichnenden Gestalt des verruchten, zuletzt bekehrten Ludovico Enio. — In gewissem Sinn kann man diesen Dramen auch die historischen „Die Kirchentrennung in England" („La cisma de Inglaterra"), die Ehescheidung und Reformation Heinrichs VIII. vom Standpunkt kirchlich-katholischer Auffassung höchst lebendig darstellend, und das die Bekehrung Perus zum Christentum verherrlichende „Die Morgenröte in Copacabana" („La aurora in Copacabana") hinzurechnen, die Stärke und die Befangenheit der Überzeugung erscheinen hier beinahe gleich groß.

Die romantisch-historischen Schauspiele Calderons mit tragischem Ausgang oder doch mit sehr ernstem Gehalt sind zahlreich und von merkwürdiger Ungleichheit ihres Werts. Bald erhebt sich der Dichter so frei und sicher über die herkömmlichen Vor- und Schlußurteile der spanischen Gesellschaftswelt und bricht durch alle ihm gesetzten Schranken hindurch, bald zeigt er sich aufs härteste in sie gebannt und versucht, den an Wahnsinn grenzenden Ehrbegriff und die nichtswürdigsten Brutalitäten spanischer Familienjustiz poetisch zu verherrlichen. Bald sind es klare, mindestens unsre Phantasie überzeugende Handlungen, bald die haltlosesten Wundergeschichten, die der Dichter (doch überall mit genialem theatralischen Instinkt und Verständnis) in Szene setzt. Das populärste seiner romantischen Dramen außerhalb Spaniens ward „Das Leben ein Traum" („La vida es sueño"), ein tiefsinniges Werk von so echt menschlichem Allgemeingehalt, daß es unter den Dichtungen Calderons fast vereinzelt steht. Denn schon das in den zu Grunde liegenden Anschauungen verwandte Drama „Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge"[1] („En esta vida todo es verdad y todo es mentira") wirkt nicht mit der reinen Klarheit und der wunderbaren Verbindung von Realität und Symbolik, mit dem edlen Gleichmaß der Durchführung wie „Das Leben ein Traum". — Auch in den im engern Sinn historischen Stücken Calderons handelt es sich immer um ein psychologisches Problem, dem der Dichter unter Umständen mit der treuen Wiedergabe des historischen Vorgangs oder der Zeitsitten stärkern Ausdruck zu ver-

[1] Deutsch von Ad. Martin, „Schauspiele des Calderon" (Leipzig 1844), Bd. 2.



Schule. Am liebsten greift e
historische Stoff ins Sagenha
Werk dieser Art haben wir „I
(„La puente de Mantible“) z
wegung und im eigentümli
Ritterromanze zu dramatisiere
teten Sinnesweise Calderons
daß er mit Vorliebe orientali
der Hand des Dichters beliebi
schichte der Semiramis wird in
Tochter der Luft“ („La hij
Drama, das nach der Kühnheit
dung, der Tiefe der Charakteristi
der Detaillierung, den besten un
rons hinzugerechnet werden m
mit der großartigen fortreißen
Thronerhebung der Semirami
Menon gipfelt, steht unter vi
unsrer Empfindung am nächste
den beiden orientalisch-romanti
Absalons“ („Los cabellos de A
das größte Scheusal“ („El m
der ersten voll gewaltiger Ene
der Darstellung der Verbrechen
die biblisch

bei der bloßen Möglichkeit empfindet, daß sein schönes, ihn treu liebendes Weib nach seinem Tod einem andern gehören könne. Die Entwickelung ist vorzüglich von großer psychologischer Feinheit, und doch beseitigt sie im ganzen eine peinliche und widerwärtige Spannung nicht, freilich eine Spannung, die sich auf der Bühne der höchsten Wirkungen erfreuen konnte.

Auch in den romantischen Dramen Calderons, mit dem Hintergrund der spanischen Geschichte oder Volkssage, überwiegt eine freie Behandlung und jene Konzentration auf das poetische Hauptmotiv, welche, aller falsch gerichteten Schulkritik zum Trotz, ein höchster Vorzug eines Dichters bleibt. Hier begegnen uns eine Reihe seiner bedeutendsten Werke, freilich auch eine Anzahl derer, in denen, trotz aller Kraft, Glut und Farbenpracht, die Phantastik und die wilde Grausamkeit des spanischen Ehrbegriffs uns peinliche Empfindungen und statt der freudigen Mitteilnahme ein Gefühl des Befremdens erwecken. Zu den Werken der erstern Art zählen wir vor allen Calderons vollendetes Meisterstück: „Der Richter von Zalamea" („El alcalde de Zalamea"), eine Dichtung, in welcher der Poet über sich selbst und bei aller echten Volkstümlichkeit über sein Volk hinauswächst. Die starre und dabei vollkommen äußerliche Standesehre ist hier in jenes wahrhafte innerste heilige Ehrgefühl, welches in der Brust jedes echten Menschen lebt, verwandelt, der Bauer Crespo ist eine so mächtig charakteristische Gestalt, daß sie mit Recht als die beste Calderons bezeichnet werden möchte. Die Fülle der ganz individuellen Charaktere, die Meisterschaft der Komposition, die aus einer frischen, lebendigen Einleitung Zug um Zug zu einer erschütternden tragischen Handlung emporwächst, die natürliche Kraft aller Motive können in allen Zeiten ihre Wirkung nicht verfehlen — die Bestätigung der aufgeworfenen Vermutung, daß gerade dies Werk mehr Lope de Vega als Calderon angehöre, würde die Wagschale des letztern gegen den erstern hoch emporschnellen machen. — Von gleicher Vollendung der Charakterzeichnung und gleicher Farbenfülle, spannend und fortreißend, wenn auch im Schluß unversöhnlicher und härter, ist „Des Gomez Arias Liebchen" („La niña de Gomez Arias"), eine von der sinnlichen Luft des Südens durchhauchte und vortrefflich aufgebaute Tragödie. — Minder vorzüglich, aber durch einen gewissen jugendlichen Schwung hervorstechend ist „Luis Perez der Galicier" („Luis Perez el gallego"). —

Einen abstoßenden und im wesentlichen peinlichen Eindruck rufen, trotz ihrer Kraft und Kunst, die Dramen: „Der Arzt seiner Ehre“ („El medico de su honra“), „Drei Vergeltungen in einer“ („Las tres justizias en una“) und „Für geheime Beleidigung geheime Rache!“[1] („A secreto agravio secreta venganza“) hervor. Das bedeutendste von ihnen ist das erstgenannte, in welchem die ganze Kraft des Dichters daran gesetzt ist, die Unsittlichkeit und Verrücktheit des spanischen Ehrbegriffs, dem hier ein völlig schuldloses Opfer fällt, zu glorifizieren. Aufbau, Charakteristik und Sprache der Tragödie lassen nichts zu wünschen übrig — das Hauptmotiv ist für alle nichtspanische Empfindung unüberwindlich. — Von den romantischen Schauspielen heben wir ferner hervor: „Liebe bis übers Grab“ („Amor despues de la muerte“), eine glanzvolle Dichtung, die ein schmerzliches Liebesschicksal mit tiefer Innigkeit verherrlicht, ein Zeugnis für den Edelsinn des Dichters, insofern er hier den Morisken alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, die ihnen Kirche und Staat in Spanien versagt; „Schweigen genügt“ („Basta callar“), ein mehr durch prächtige und wunderbar feine Einzelszenen, als durch die klare Durchführung und dramatische Steigerung der Anlage ausgezeichnetes Drama, während eine Reihe andrer als Wiederholungen mit mäßigen Variationen der in den Hauptwerken behandelten Motive erscheinen.

Calderons volle Meisterschaft entfaltete sich im Konversationsstück oder Lustspiel, in welchem er alle seine Vorgänger hinter sich ließ. Schack meint zwar: „Calderons Lustspiele sind in ihrer Art das Vollendetste, was die spanische Bühne besitzt, aber diese Art leidet an einer gewissen Einförmigkeit“. Doch das ist ein Vorwurf, welcher sich mehr oder minder gegen das ganze spanische Mantel- und Degenstück, mit seinen eigentümlichen Voraussetzungen, seiner Standesscheidung und dem wundersamen, beständig wiederkehrenden Konflikt zwischen der individuellen Neigung und Freiheit und der Familienehre und dem Familienzwang richtet, und mit dem man sich abgefunden haben muß, um die Vorzüge dieser anmutig spielenden Dichtungen genießen zu können. Die Feinheit der Intrigenführung, die frische Belebung der einzelnen Szenen und das durchgebildete Schönheitsgefühl des Dichters verleugnen sich in diesen

[1] Deutsch von Ad. Martin, „Schauspiele des Calderon“, Bd. 2.

Lustspielen nirgends, jedes einzelne ruft einen gewinnenden Eindruck hervor, die gewisse Eintönigkeit tritt erst zu Tage, sobald sie nacheinander gehört oder gelesen werden. Die Szenerie bedarf oft sehr künstlicher Zurüstung, um die Handlung einigermaßen wahrscheinlich zu machen: doch reißt der Dichter durch den eignen lebendigen Glauben an seine Situationen und Gestalten immer wieder mit fort. Als die reizendsten dieser Lustspiele haben wir anzusehen: „Die Dame Kobold" („La dama duende"), „Meine Dame über alles" („Antes que todo es mi dama"), „Die Schärpe und die Blume"[1] („La vanda y la flor"), „Hüte Dich vor stillem Wasser"[2] („Guardate del agua manza"), „Das laute Geheimnis" („El secreto à voces"), „Ein armer Teufel macht Anschläge" („Hombre pobre todo es trazas"), „Mit der Liebe ist nicht zu spaßen" („No hay burlas con el amor"), „Niemand vertraue sein Geheimnis" („Nadie fi su secreto"), „Der Tanzmeister" („El maestre de danzar"). In diesen Lustspielen überwiegt die Handlung zumeist die Charakteristik. Kavaliere, Damen, Diener und Zofe kehren beständig mit ziemlich ähnlichen Masken wieder. Der Gang und Zauber der Verse hilft es vergessen, daß namentlich die Kavaliere und Damen selten aus der eignen Seele und mit gleicher sentenzenreicher Anmut sprechen.

Eine letzte Gattung von Calderons dramatischen Dichtungen bilden die zu Hoffesten gedichteten allegorischen und mythologischen Spiele — gelegentlich einmal mit den englischen Masken verglichen, aber diese an poetischem Gehalt und künstlerischer Formgebung weit überragend. Philipp IV. liebte die Entfaltung jeder, also auch theatralischer Pracht und veranlaßte namentlich auf seiner Privatbühne zu Buen-retiro Aufführungen, bei denen der szenische Pomp die Hauptsache war. Calderon konnte sich den königlichen Wünschen, Stücke für diese Aufführungen zu dichten, natürlich nicht entziehen, mit einer Seite seines Talents trafen die Anforderungen, die hier erhoben wurden, glücklich zusammen, und so schuf der Dichter im Lauf der Jahre eine lange Reihe höfischer Festspiele, von denen einige durch die Musik nur leicht unterstützt, andre zu förmlichen Singspielen wurden. Der Wert derselben ist höchst verschieden,

---

[1] Deutsch von A. W. Schlegel, „Spanisches Theater", Bd. 1. — [2] Deutsch von M. Rapp, „Spanisches Theater", Bd. 5.

die besten aber dürfen vor allem als Proben des reichen lyrischen Talents des Dichters angesehen werden. In erster Reihe steht hier: „Echo und Narciß“ („Eco y Narciso“), eine Dichtung von leuchtender Schönheit, ein mythologisch-tragisches Idyll, in dem die Musik der Verse allein schon bezaubernd und berauschend wirken kann. „Die Statue des Prometheus“ („La estatua di Prometeo“), „Über allen Zauber Liebe“[1] („El mayor encanto Amor“), „Selbst Amor erliegt der Liebe“ („Ni Amor se libra de Amor“) und „Das Wunder der Gärten“[2] („El monstruo de los jardines“) haben alle eigentümliche Vorzüge und helfen die Fruchtbarkeit und sinnreiche Vielseitigkeit des Calderonschen Talents bezeugen. Natürlich sinkt der Dichter gelegentlich zum bloßen höfischen Schmeichler herab und verliert bei den Festspielen zur Feier des pyrenäischen Friedens oder der Vermählung Ludwigs XIV. mit der Infantin Maria Therese sowie zur Huldigung für Karl II. sogar den guten Geschmack, der ihn sonst auszeichnet.

Begreiflich genug aber zählte Calderon zu jenen Dichtern, für deren Vorzüge ein großes Publikum empfänglich und ein allgemeines Verständnis sofort vorhanden war. Die Mängel seiner Schöpfungen waren die allgemeinen, die Glanzseiten seines Talents aber von jenem Reiz umschimmert, der allen einleuchtend ist. Für die, welche tiefern Anteil an der Dichtung nehmen, besitzt der Dichter echten Gehalt genug, sie lange zu beschäftigen und innerlich zu befriedigen, für die Masse der Oberflächlichen hat er rasch zu erfassende, auf der Oberfläche liegende Vorzüge. So fand er kaum Widerspruch, und das Glück eines langen Daseins mit beinahe ungeschwächten geistigen Kräften (sein letztes Drama: „Die Kleinode“, konnte er noch ein Jahr vor seinem Tod vollenden), die in die Augen springende Thatsache, daß er seine bedeutendern Schüler und Nachfolger überlebte und bei seinem Scheiden fast sichtlich die Glanzzeit des spanischen Dramas mit hinwegnahm, verhalfen ihm zu der Ausnahmestellung, der er sich unter den Dichtern Spaniens und der gesamten katholischen Welt erfreute. Dieselbe ward nicht nur aufrecht erhalten, sondern verstärkt, als im ganzen Jahrhundert nach Calderons Tod kein irgend hervorragender Dichter

[1] Deutsch von A. W. Schlegel, „Spanisches Theater“, Bd. 1. — [2] Deutsch von Malsburg, „Schauspiele des Calderon“, Bd. 4.



von seiner religiösen Gesinnung auftrat, so daß er, wenn man nicht weiter zurückgreifen wollte, gewissermaßen das einzige große Talent war, was der Katholizismus dem ketzerischen oder weltlich gesinnten Norden gegenüberzustellen hatte. — Daher widerfuhr Calderon nicht nur volle Gerechtigkeit, sondern mit der Zeit stellte sich eine Überschätzung ein, welche sich gerade auf so viele große Eigenschaften gründete, daß ihre Bekämpfung schwer ward. Noch katholische Ästhetiker und Kritiker unsrer Zeit nehmen für ihn den Namen des ersten Dichters der modernen Welt in Anspruch und behalten dabei natürlich vor allen Dingen sein Verhältnis zur Kirche und zu jener kirchlichen Restauration des 16. und 17. Jahrhunderts im Auge, deren Gedächtnis allerdings gerade in seinen Werken mit allen gewinnenden und abstoßenden Einzelzügen für immer fortlebt.

Vierundsiebzigstes Kapitel.

Calderons Zeitgenossen und Schüler.

Unter den dichterischen Zeitgenossen und Schülern Calderons haben wir vorzugsweise jene Gruppe von spanischen Poeten zu verstehen, die aufzutreten begannen, nachdem Calderon selbst schon als glücklicher Rival Lopes galt, und die sich mehr oder minder an Calderon anschlossen, namentlich die Art der Detaillierung in Situationsdarstellung und Charakteristik von ihm annahmen und notwendigerweise auch von seinen Mängeln abhängig wurden. Daß auch unter diesen Dichtern sich noch ein paar hervorragende Talente zur Selbständigkeit erhoben und bedeutende Wirkungen ausübten, erweist am besten, wie lange der freudige Schwung und das stolze Selbstgefühl sich in Nation und Litteratur erhielten.

Unter den Zeitgenossen stand Francisco de Rojas (Zorilla) dem Alter nach Calderon am nächsten. Nur wenig jünger wie dieser, am 4. Oktober 1607 zu Toledo geboren, trat Rojas schon nach 1630 mit beifällig aufgenommenen Dramen hervor und ward in den ersten vierziger Jahren von Philipp IV., der ihn begünstigte, zum Ritter von San Jago erhoben. Einem Mordanfall, der im Jahr 1638 auf ihn gemacht wurde, entkam er glücklich. Sein Todesjahr ist ungewiß (1660?), jedenfalls starb er vor Calderon und war bis zu seinem Tod einer der neben diesem Meister beliebtesten Dramatiker. Bei seinen Lebzeiten veröffentlichte er zwei Teile seiner „Dramen" („Comedias"; Madrid 1640 und 1645; viele Einzeldrucke, beste neueste Ausgabe, „Obras escogidas", herausgegeben von Mesonero Romanos, Madrid 1861), dichtete jedoch eine weit größere Anzahl, als hier vereinigt wurden, hatte, wie alle hervorragenden



spanischen Dramatiker, gegen Stücke, die man ihm fälschlich zusprach, zu protestieren und andre, ihm zugehörende erst wieder in Anspruch zu nehmen. Die Zahl der ihm zweifellos zuzuschreibenden Stücke (geistliche Schauspiele und weltliche Dramen) glaubt man auf etwa 80 schätzen zu dürfen. Merkwürdig und von allen Beurteilern hervorgehoben ist die Ungleichheit ihres poetischen Werts. Denn Rojas gehörte offenbar zu jenen Talenten, in denen sich ein naiv-kräftiger Zug zur unmittelbaren Lebensdarstellung und der frischeste Anteil an den Erscheinungen mit der Neigung zu unerquicklicher Reflexion und gekünstelter Originalität wunderlich verbinden. Daß er im Detail seiner Dramen sich als Anhänger des Gongorismus erweist und gehäufte, künstlich geschmacklose Bilder selbst im vollen Flusse seines Meisterwerks anwendet, ist dabei noch das Wenigste. Auch in seinen Erfindungen und seinen Gestalten huldigt Rojas in einzelnen Werken der ausschweifendsten Phantastik und jenem Effektbedürfnis, das neue und unerhörte Wirkungen im Gräßlichen und Grausamen sucht. Es wäre bei einseitiger Beurteilung des Dichters leicht, in diesen Schöpfungen bereits den beginnenden Verfall des spanischen Dramas nachzuweisen. Stücke, wie „Der Kain von Katalonien" („El Cain de Cataluña"), „Der falsche Prophet Mohammed" („El profeta falso Mahoma"), selbst wie das viel gerühmte „Der König kann nicht Vater sein!" („No hay padre siendo rey"), enthalten eine solche Fülle von grellen, wüsten Szenen und widerwärtigen Geschmacklosigkeiten, daß darüber manche Vorzüge, die sie wiederum haben, völlig übersehen werden können. Inzwischen hat Rojas eine Reihe andrer Dramen geschaffen, welche beweisen, daß zu guter Stunde alle besten Eigenschaften der spanischen Poeten in ihm lebendig und wirksam waren, und welche es sogar möglich machen, dem Dichter eine Stelle neben Alarcon anzuweisen. Wenigstens erhebt sich Rojas in seinem weitaus besten Werk: „Garcia del Castañar oder Außer meinem König keiner"[1] („Garcia del Castañar or Del rey abajo ninguno") zu einer höhern und freiern Auffassung der spanischen Volksideale. Er drängt in demselben die altbeliebten Motive der argwöhnischen, sofort nach einer Blutthat begehrenden Ehre, der stärksten Lehnstreue und der reinsten

[1] Deutsch von Dohrn, „Spanische Dramen", Bd. 4, und von Rapp, „Spanisches Theater", Bd. 7.

Gattentreue zusammen; er erfindet einen Konflikt, in welchem eine blutige Katastrophe für die schuldlose Heldin Blanca unvermeidlich scheint. Aber er legt das Drama von Haus aus so an, daß statt des schuldlosen Opfers der wirklich Schuldige fällt und die Zögerungen, welche er aus Garcias echter Empfindung erwachsen läßt, führen zu einem (wenigstens im spanischen Sinn) unerwartet glücklichen Ende. Einer ganzen Reihe von Ehrentragödien gegenüber erscheint dies Volksschauspiel des Rojas wie eine Erlösung, und es ist ein Ehrenzeugnis für das spanische Volk, daß gerade dies Werk mit seinen gesündern Momenten und besserm Ausgang im höchsten Maß beliebt geworden ist. Nach Ochoas Zeugnis ist es eins der bis auf den heutigen Tag wirksamen: „jeder Gebildete weiß es zum Teil auswendig, auf allen Bühnen wird es gespielt, und wenn eine Komödiantentruppe im Dorf auftritt, ist dies Stück immer das erste, nach dem sie greift". Die Frische und fortreißende Gewalt des Lope vereinigt sich hier mit einer dem Calderon verwandten tiefern Überlegung des Plans und einer vortrefflichen Detaillierung, die nach unserm Empfinden in den Prachtszenen am Schluß des zweiten Akts, wo Garcia den Don Mendo als vermeinten König Alfonso in seinem Haus ertappt und entfliehen läßt, und den Szenen von der Mitte des dritten Akts an gipfelt, in dem die Lösung der Verwickelung eintritt. Dem Drama „Garcia del Castañar" am nächsten an Wert steht das tragische Schauspiel: „Die Heirat aus Rache" („Casarse por vengarse"), welches von Tieck als eine der besten Tragödien der Spanier gerühmt wird, in der That eine spannende und bedeutende Handlung hat, von dem jedoch Schack ausdrücklich hervorhebt, daß es „in hohem Grad an gongoristischer Geschraubtheit des Stils" leide. (Schack, „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien", Teil 3, S. 313.) — Rojas zeichnete sich auch als vorzüglicher Lustspieldichter aus. Als besonders komisch erscheint das Drama „Dummes Zeug wird hier getrieben"[1] („Entre bobos anda el juego"), in welchem die Figur des dünkelhaften Don Lucas, der um seine Braut betrogen wird, zu den Paraderollen der spanischen Schauspieler zählte, und das tolle Verkleidungsstück „Beleidigung schließt die Eifersucht aus" („Donde hay agravio no hay zelos"), in welchem der Grazioso

[1] Deutsch von Dohrn, „Spanische Dramen", Bd. 3.

einmal die Rolle des Caballero spielen muß und dadurch zu höchst ergötzlichen Szenen Anlaß gibt, aber freilich auch für die Handlung des Ganzen eine wichtigere Persönlichkeit wird, als er nach spanisch konventionellen Begriffen werden sollte.

Jünger als Rojas war Agustin Moreto (y Cabaña), der letzte zu einer gewissen Vollendung und einem unbestrittenen Ruhm gediehene Dramatiker der Blütezeit der spanischen Dichtung und Bühne. Moreto ward, der Sohn eines Italieners, am 9. April 1618 zu Madrid getauft (also wohl am gleichen Tage geboren), studierte zwischen 1634—38 zu Alcala de Henares, trat vermutlich schon während der Universitätszeit als Dramatiker auf, setzte seine poetische Thätigkeit dann zu Madrid fort, kam in spätern Jahren in die Dienste des Kardinals Moscoso y Sendoval und scheint durch diesen 1659 zum Vorsteher des Hospitals del Refugio zu Toledo ernannt worden zu sein. Es wird berichtet, daß er sich seinen geistlichen Pflichten mit höchstem Eifer gewidmet und seit seiner Vorstandschaft im Hospital die Feder nur noch zu Autos angesetzt habe, deren eins: „Die heilige Rosa von Peru", er unvollendet hinterließ. Der Dichter schied am 28. Oktober 1669 zu Toledo aus dem Leben und belastete in seinem Testament sein Andenken mit einem dunkeln Schatten und die Nachwelt mit einem nicht zu lösenden Rätsel, indem er verordnete, daß sein Leichnam ein unehrliches Begräbnis auf dem „Acker der Erhenkten" erhalten solle. Zweifellos geht aus dieser Bestimmung hervor, daß ein schweres Schuldbewußtsein Moretos Seele erfüllte, aber alle angestellten Erklärungsversuche haben sich als müßig erwiesen. Die Ausführung der Testamentsklausel ward übrigens durch die Testamentsvollstrecker verhindert.

Moretos „Dramen" („Comedias", erste Sammlung, Madrid und Valenzia 1654—81, 3 Bde.; neueste Auswahl „Comedias escogidas", herausgegeben von Fernando Guerra, Madrid 1856) stehen in einem eigentümlichen Verhältnis zur voraufgegangenen Entwickelung des spanischen Theaters. Der Dichter entnahm mit vollem, man könnte sagen kritischem Bewußtsein gewisse Situationserfindungen, Intrigen und Charaktere aus frühern Dramen und suchte die alten Wirkungen derselben durch sorgfältigere Motivierung und überhaupt durch feinere und glänzendere Ausführung zu überbieten. Er war hierbei so glücklich, daß seine eignen Stücke die Vorbilder und

Vorarbeiten dauernd verdrängten. Dies war namentlich bei einer Anzahl Lopescher Dramen der Fall, und selbst die strengsten spanischen Beurteiler des Moreto räumen ein, daß er den benutzten Dramen jederzeit etwas Eignes und Wertvolles hinzuzufügen gewußt habe.

Moreto hinterließ ernste Dramen wie Lustspiele; seine Stärke liegt vorzugsweise in den letztern. Indes errang wenigstens eins seiner tragischen Schauspiele: „Der gestrenge Gerichtsherr"[1] („El valiente justiciero") einen bedeutenden und bleibenden Erfolg. Dasselbe stellt die Besiegung eines der letzten übermütigen und frechen Feudalherren, Don Tello Garcia von Alcaba, durch König Pedro von Kastilien dar und ist nicht nur vorzüglich angelegt, sondern auch in der Ausführung von höchster Lebendigkeit und Frische. Die Charakteristik, namentlich des Königs und des Vasallen, ist voll prächtiger Züge, die Mischung von Trotz und Ehrfurcht, mit welcher Don Tello sich dem gefürchteten Lehnsherrn gegenüberstellt, in ihrer Art einzig. — Unter den Lustspielen muß natürlich vor allen Moretos eigentliches Meisterstück: „Verachtung wider Verachtung"[2] („Desden con el desden") hervorgehoben werden, ein fein graziöses Drama, welches zu den besten und allgemeinverständlichsten der spanischen Bühne zählt. Das ausgiebige Motiv, eine spröde und kalte Schöne durch scheinbar größere Kälte und Sprödigkeit zu überwinden, ist hier mit vorzüglichster Durchführung behandelt; die Charakteristik zeugt von Moretos wirklichem Gestaltungsvermögen, die Sprache des Stücks funkelt von Leben und Witz; mit Recht ward „Verachtung wider Verachtung" eins der gefeiertsten Werke der spanischen Bühnendichtung. — „Der Doppelgänger in der Residenz" („El parecido en la corte") stellt einen minder glücklichen Konflikt, den eines Liebhabers, dar, welcher als vermeinter Bruder das Herz seiner Geliebten zu gewinnen hat und durch die Arglosigkeit, mit welcher die „Schwester" ihm entgegenkommt, zu gleicher Zeit begünstigt und gehemmt wird. — Zu den prächtigsten Lustspielen des Moreto zählen ferner: „Der süße Herr Diego"

[1] Deutsch von Rapp: „Spanisches Theater", Bd. 7. — [2] Deutsch von Dohrn: „Spanische Dramen", Bd. 2. Am bekanntesten ist in Deutschland die Bearbeitung von West (Schreyvogel) unter dem Titel: „Donna Diana" geworden.

(„El lindo Don Diego"), in welchem ein eitler, geckenhafter Landjunker glücklich gefoppt und um eine liebenswürdige Braut betrogen wird, der er sich durch sein abgeschmacktes Auftreten vollkommen verhaßt und lächerlich gemacht hat, und „Der Marquis von Cigarral" („El marques del Cigarral"), in welchem ein ahnenstolzer Narr, welcher beim Lesen seiner Adelsbriefe unzurechnungsfähig geworden ist, die charakteristische Hauptfigur abgibt. Die beiden letztgenannten Dramen erweisen, daß die Zeit der unbedingten Adelsbewunderung in der spanischen Poesie, in welcher keine komische Auffassung des Caballero möglich schien, zu Ende ging.

Die eigentümlichen Vorzüge des Moreto hatte keiner von Calderons übrigen Schülern aufzuweisen. Ein viel gefeierter Dramatiker war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts Juan Bautista Diamante, welcher 1626 zu Madrid geboren ward, Ritter des Ordens des heiligen Johannes von Jerusalem wurde und nach 1674 starb. Unter seinen „Dramen" („Comedias"; Madrid 1670—74, 2 Bde.) erfreuten sich „Der Ehrenretter seines Vaters" („El honrador de su padre"), das Vorbild zu Corneilles „Cid", und „Die Jüdin von Toledo" („La judia di Toledo") der größten Beliebtheit und erhielten Diamantes Namen lange auf der spanischen Bühne.

Unter den glücklichern Dramatikern der Calderonschen Periode finden wir ferner Juan de la Hoz (Mota), der im Jahr 1620 zu Madrid geboren war, gleich Calderon um 1653 die Ritterwürde von San Jago empfing, übrigens unter der Regierung Philipps IV. und Karls II. hohe Ämter bekleidete und bis zum ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts lebte. Er schrieb eine Reihe von Dramen, unter denen das Volksschauspiel „Der erste Stadtrichter von Sevilla" („Juan Pascual, el primer assistente de Sevilla") als das bedeutendste gilt. — Als völliger Nachahmer Calderons darf Francisco de Leyba betrachtet werden, welcher, aus einer vornehmen spanischen Familie stammend, in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mit seinen Dramen hervortrat. Unter den ernsten findet sich ein phantastisches Stück „Die Söhne des Schmerzes" („Los hijos del dolor"), unter den heitern klingen die besten an Calderons Konversationsstücke so entschieden an, daß sie ohne dessen Vorbild nicht zu denken wären, so namentlich „Die Frau Präsidentin" („La dama presidente"). — Eine interessante

Erscheinung innerhalb der spanischen Litteratur war Juan de Matos Fragoso, von dem behauptet wird, daß er geborner Portugiese gewesen, in früher Jugend aber nach Spanien übergesiedelt sei und nur in kastilischer Sprache gedichtet habe. Um 1660 wurden bereits eine Anzahl Dramen von ihm auf dem spanischen Theater dargestellt; Schack (a. a. O., Bd. 3, S. 358) schätzt die erhaltenen Schauspiele des Fragoso auf fünfzig. Als die bedeutendsten derselben wurden „Der Landmann in seinem Winkel" („El villano en su rincon") und „Auch das Unmögliche ist leicht" („El imposible mas facil") angesehen, von denen das erste übrigens auf einem ältern Stück Lopes beruhte, das in ähnlicher Weise umgestaltet und verbessert wurde, wie dies Moreto vielfach gethan. Ein andres beliebtes Drama von ihm, „Die katalonische Seeräuberin" („La cosaria catalana"), gibt den Beweis, daß eine eigentümliche Phantastik und Abenteuerlichkeit bis zuletzt auf der spanischen Bühne Raum und Erfolg fanden. Eine edle Katalonierin, Doña Leonarda, entflieht mit einem Verführer ihrem Elternhaus, wird von diesem unterwegs treulos verlassen, auf einer öden Felsenklippe ausgesetzt und hier von einem Barbareskenhäuptling und berüchtigten Korsaren aufgefunden. Sie willigt ein, dessen Gattin zu werden, stellt sich nach seinem Tod an die Spitze der verwilderten Korsaren und sättigt ihren Haß gegen das ganze Menschengeschlecht, das ihr so übel mitgespielt, in großen Raub- und Mordzügen. Sie selbst wird innerlich immer verhärteter und ruchloser, bis ihr Gewissen, in einer Vision, die sie von ihrem verstorbenen Seeräubergemahl hat, plötzlich erwacht, ihr die Schrecken des Todes und der ewigen Verdammnis vor die Seele führt und ein Sehnen nach Versöhnung mit Gott in ihr weckt. Bald darauf stößt ihr Korsarenschiff mit einem christlichen zusammen, das ihr eigner Vater befehligt; sie fällt im Kampf von dessen Händen, hat aber noch Zeit genug, ihre tiefste Reue an den Tag zu legen, sich in Gottes Hände zu befehlen und, da sie ganz in heiliger Liebe glüht, sich ganz Glaube und Hoffnung fühlt, in sicherer Erwartung des ewigen Heils zu sterben. Es ist der gleiche Geist wilder Welt- und Abenteuerlust und gegensätzlicher plötzlicher Erleuchtung und Heiligung, dem wir in so vielen spanischen Dichtungen begegnet sind, der als echt national in Spanien immer Widerklang fand und das Publikum hinriß. Die Bedeutung dieses Geistes ist je nach verschiedenen herrschenden



Zeitstimmungen bald über-, bald unterschätzt worden, jedenfalls war er es, welcher der spanischen Dichtung ihren stärksten Schwung und ihren eigensten Charakter verlieh, er aber auch, welcher an der raschen Isolierung und der schließlichen Ermattung derselben einen guten Teil der Schuld trug.

Die große Zahl der Dramatiker, welche bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts neben Calderon, Rojas und Moreto noch wirkten, auch nur dem Namen nach aufzuführen, würde zwecklos sein. Die alten Sammlungen spanischer Dramen und die Verzeichnisse, welche zu verschiedenen Zeiten angefertigt worden sind, belegen lediglich den allgemeinen Zudrang zur dramatischen Produktion und machen es durch ihre Überfülle beinahe unmöglich, vergessenen Vorzügen und Eigentümlichkeiten, welche sich sicher auch in den Schöpfungen der minder namhaften und bereits in der nächsten Generation wieder verschwindenden Dramatiker vorfinden, irgend gerecht zu werden. Nur nebenher sei schließlich noch erwähnt, daß das leidenschaftliche Interesse, welches König Philipp IV. dem spanischen Theater gezeigt, und die unbestreitbare Thatsache, daß er mit seinen Lieblingsdichtern poetische Pläne beriet, bis zu der Annahme führen konnten, daß dieser Herrscher sich selbst als dramatischer Poet versucht habe. Namentlich die durch Lessing in Deutschland zuerst genannte Dichtung „Das Leben für seine Dame, oder der Graf Essex" („Dar la vida por su dama, o el conde de Sex"), welche dem Antonio Coello gehört, wurde ihm zugeschrieben und darauf hin einige Zeit hindurch höher geschätzt, als sie thatsächlich verdiente.





Der spanische Roman, als diej
Drama in besonderer und durch
bildet war, erfreute sich auch wäh
tur im 17. Jahrhundert und tra
an der dramatischen Dichtung ein
als eine Schöpfung auf seinem Ge
den Zierden der spanischen Litter
undankbar und gleichgültig sich di
Verdiensten des Cervantes gegenüb
unmöglich, daß eine Meisterschaft w
wirkung bleiben konnte. Weniger
„Musternovellen" des größten sp
einen fortbildenden Einfluß auf d
und wenn auch die Zahl vollend
dieser keinen Vergleich mit der Za
Dichtungen zuläßt, so darf man
Roman- und Novellendichtung i
insofern sie dem Gesetz der raschen
der erzählenden Prosa zu walten sch
als andre Litteraturen. Der energ
spanischen Drama dicht neben hoc
willkürlicher Phantastik steht, beh
schen Roman, und die von Mend




Gedeihen der Spott des „Don Quichotte“ abschnitt, wurden um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts mehrfache Anläufe genommen, die Stoffe, welche fortgesetzt zur Darstellung in epischen Gedichten und Romanzen verlockten, auch in Prosaerzählungen zu behandeln. Die interessanteste Leistung dieser Art war ein großer Roman des Gines Perez de Hita aus Murcia, eines Dichters, der sich mit den historischen Thatsachen, welche dem Untergang des letzten Maurenreichs Granada voraufgegangen waren, mit den Ereignissen beim Fall der Stadt und mit den spätern Erhebungen der Morisken sowie mit der Romanzenpoesie, welche an diese Ereignisse geknüpft worden war, ganz und gar erfüllt hatte. Er scheint auch das Terrain seiner Erzählung, die Gebirge und Thäler des einstigen Königreichs Granada, genau gekannt und ebenso wie aus spanischen Chroniken aus arabischen Quellen und Überlieferungen geschöpft zu haben. So enthält sein „historischer Roman“, wie wir sagen müßten, „Die Kriege von Granada“ („Las guerras civiles de Grenada“, erster Teil, Saragossa 1595; zweiter Teil, Alcala 1604; neuere Ausgabe, Madrid 1833), welcher dem bessern und bedeutendern Teil nach Dichtung ist und namentlich ganz in Stimmung getaucht erscheint, wo es gilt, die packenden Gegensätze zwischen der üppigen Genußsucht des Augenblicks und der drohenden Zukunft, zwischen den Kämpfen außen und innen, zwischen der wilden, zügellosen Leidenschaft der Mauren und dem von kalter Staatsklugheit geführten Fanatismus der Spanier darzustellen. Die Grenzen zwischen chronikartigem Bericht und Dichtung hält Perez de Hita um so weniger gut ein, als er den Glauben erwecken möchte, eine arabische Niederschrift zu geben, die er nur ins Spanische übertragen habe. So farbenreich und fesselnd, so vortrefflich geschrieben auch seine Erzählungen waren (welche die Grundlage mancher dramatischen Dichtung abgaben) —, so erweckte doch seine Auffassung nur mäßige Befriedigung. Man fand, daß er gegen die verhaßten Heiden viel zu gerecht sei und die Morisken überhaupt zu edel, ritterlich und anziehend dargestellt habe.

Die Hauptsache blieb, daß die Gewöhnung des spanischen Publikums entweder an die abenteuerlichen, grellen Übertreibungen des Ritterromans oder an die frischen, wechselnden Bilder aus dem Alltagsleben, wie sie der Schelmenroman gab, die Empfänglichkeit für Phantasieschöpfungen nach Art der Hitaschen



Abenteuern und Schelm
Vicente Espinel noch
Hauptwerk erst 1618 herv
Espinel im spanischen Hee
Zeit in Italien, trat nach
und starb um 1630 zu M
sein Hauptwerk: „Leben
Marcos de Obregon“[1] (
cos de Obregon“; erster D
hatte. Daß in demselben
tungen des Verfassers entha
Autobiographie, selbst eine p
geheißen werden. Seine B
verdienten Beifall, charakteris
dem der alte „Knappe“ sei
welcher beinahe allen Scheln

Als Zeitgenosse des Esp
entgegen, einer der spanisch
Leben an die Geschicke des G
des 16. Jahrhunderts zu S
eine Stellung als Finanzbea
und niedern Beamten dieses
treuung angeklagt und sah
peinlichen Prozeß veranlaßt
er um das Jahr 1610 ges
in der spanischen Litteratur



vorzügliche Ausgabe von Aribau, Madrid 1846), der die Schicksale eines Abenteurers schildert, welcher früh seiner Mutter entläuft und sich in wechselnden Lebensstellungen als Küchenjunge, Diener, Bettler, Gauner, Kuppler, Dieb, Soldat und Spieler, betrügerischer Krämer, Student und Haushofmeister einer reichen Dame in ganz Spanien und halb Italien umhertreibt, schließlich zu den Galeeren verurteilt wird, aber doch wiederum mit seinem gewöhnlichen Glück eine beabsichtigte Empörung der Sträflinge entdeckt und sich zur Begnadigung verhilft. So wenig erfreulich der Charakter des Helden ist, so vorzüglich und glänzend ist die Erzählung, die nicht einen Augenblick an Spannung nachläßt und in keckem Realismus den Vergleich mit dem besten spanischen Schelmenroman nicht zu scheuen hat.

Der geistig hervorragendste Romandichter dieser Periode, von allgemeinster Bedeutung und einer gewissen Vielseitigkeit (immer von Cervantes' mächtiger Erscheinung abgesehen), war Francisco Gomez de Quevedo (y Villegas), welcher zur Zeit, als Cervantes und Lope schon litterarisch aufgetreten waren, am 26. September 1580 zu Madrid geboren wurde. Auch er stammte wie viele spanische Dichter aus einem altasturischen Geschlecht, studierte zu Alcala Philosophie und Theologie, lebte dann in der spanischen Hauptstadt und ward durch einen Ehrenhandel zur Flucht nach Italien gezwungen. Er fand Aufnahme bei dem Vizekönig von Sizilien, dem Herzog von Ossuna, ward in mancherlei Geschäften gebraucht, siedelte mit dem Herzog 1615 nach Neapel über, führte von hier aus mehrere wichtige und für Spanien günstige Unterhandlungen, teilte aber, als der Herzog von Ossuna 1620 gestürzt ward, dessen Geschick und wurde nicht nur seiner Stelle als Staatssekretär entsetzt, sondern auch auf sein spanisches Erbgut verwiesen, das er mehrere Jahre hindurch nicht verlassen durfte. Durch diese Unbilligkeit war ihm die Lust zu fernern Ehrenstellen vergangen, er beschloß, der Litteratur zu leben, hielt sich längere Zeit in Madrid auf, wo er in mannigfachem Verkehr mit den Poetenkreisen stand. Ein schroffer Gegner des aufwuchernden Gongorismus, hatte Quevedo einen um so schwerern Stand, als auch der alternde Lope de Vega, obschon er den „Cultismo" von Herzen verachten mußte, sich äußerlich mit demselben zu stellen suchte. Quevedo bekämpfte in Spottgedichten, in einem satirischen „Katechismus

von Redensarten, um Damen zu lehren, wie sie verlatinisiertes Spanisch reden sollen", die modische Unnatur und fuhr in seinen eignen leichten Gedichten, großenteils Sonette, poetische Satiren, Romanzen, fort, den alten guten Mustern zu folgen. Der litterarische Haß, den er auf sich zog, scheint bald in höhere Regionen hinauf gereicht zu haben; Quevedo ward 1639 beim König verdächtigt, ein scharfes Spottgedicht gegen Seine Majestät verfaßt zu haben und zahlte die Bosheit seiner Feinde mit einer mehrjährigen strengen Haft in einem Kloster. Erst nach dem Sturz des Herzogs von Olivarez ward er, mit gebrochener Gesundheit, freigelassen, lebte noch einige Zeit in Madrid, begab sich dann aufs Land, ohne Heilung zu finden, und starb am 8. September 1645 zu Villa nuova de los Infantes, ungedruckte Schriften hinterlassend, die er der reinigenden Fürsorge der heiligen Inquisition empfahl, welche aber großenteils verloren gingen.

Unter Quevedos sämtlichen Werken und Versuchen sind es nur zwei, welche die ganze Kraft und Eigentümlichkeit dieses Schriftstellers offenbaren. Das eine derselben ist der Schelmenroman „Leben und Thaten des großen Erzschelms Paul von Segovia"[1] („Historia y vida del gran tacaño Pablo de Segovia"; erster Druck, Saragossa 1627; neuere Ausgabe, Madrid 1791), das Leben eines frechen und innerlich verächtlichen, aber schlauen und mannigfach erfolgreichen Abenteurers schildernd, welcher seiner Natur nach wohl aufsteigen kann, aber aus dem ergaunerten Glück immer wieder herabstürzt. Die Schilderung der verschiedenen Gesellschaftsklassen und spanischen Sittenverhältnisse ist voll Originalität, Geist und Leben, aber auch voll entschiedener Bitterkeit, man merkt überall die Welterfahrung und die tiefreichende Menschenverachtung des vielgeprüften Verfassers. — Von einem ähnlichen Geist erfüllt, in ihrer äußern Form aber noch selbständiger, eigenartiger erscheinen die vielberühmten „Traumbilder"[2] („Sueños"; erster Druck, Barcelona 1635; neueste Ausgabe in den „Obras" des Quevedo, Madrid 1791—94), Genredarstellungen einer besondern Art,

---

[1] Deutsch von F. Bertuch, „Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur" (Dessau 1781), Band 2; spätere Übertragung herausgegeben von J. G. Keil (Leipzig 1826). — [2] Die älteste deutsche (freie) Bearbeitung der „Traumbilder" findet sich bekanntlich in J. M. Moscherosch, „Wunderliche und wahrhaftige Gesichte des Philanter von Sittewald".



welche in allen Litteraturen nachgeahmt wurden. Der Traum „Vom Tag des Jüngsten Gerichts“ gehört zum Kühnsten, was in der spanischen Litteratur jener Zeit entstand. Der Besuch im Reich des Todes und der Hölle, in welcher Quevedo nur wieder findet, was er auf Erden schon lange gewohnt sei; „Der geschröpfte Scherge“, „Die Schweineställe des Pluto“ und andre unbestrittene Träume des Quevedo sind voll lebendigster Züge und voll schneidiger Satire, „voll jener Schärfe“, sagt Ticknor ganz richtig, „mit der ein Mann unnachsichtlich um sich her warf, gegen den weder die Welt noch ihre Gesetze freundlich gewesen waren“ (Ticknor, „Geschichte der schönen Litteratur in Spanien“, deutsche Ausgabe von Julius, Teil 2, S. 646). Zu den echten Quevedoschen Träumen oder Gesichtern fanden sich rasch unechte hinzu, deren Verfasser ihre Satire oder vielmehr sich selbst gern hinter dem einmal verrufenen Namen dieses Autors sicherten.

Den Weg, den Quevedo in den „Traumbildern“ betreten, setzte am glücklichsten der Dramatiker und Novellist Luis Velez de Guevara fort. Geboren 1574 zu Ecija in Andalusien, gehörte Guevara in seinem Alter (er starb 1646 zu Madrid) noch zu den Dichtern, die sich der Gunst König Philipps IV. erfreuten. Die letztere verdankte er sicher vorzugsweise seinen Dramen, deren er eine große Anzahl auf den äußerlichen Bühneneffekt, auf eine glänzende Ausstattung berechnet verfaßte. Inzwischen fehlte es unter der großen Reihe dieser Dramen nicht an einigen, welche höhern poetischen Wert besitzen. Unter diesen wurden „Die Herrschaft nach dem Tod“ („Reinar despues de morir“), eine poetische Bearbeitung der Geschichte der Ines de Castro und König Pedros des Grausamen von Portugal sowie „Der König gilt höher als das Blut!“ („Mas pesa el rey que la sangre“) besonders hochgeschätzt. Der Hauptruhm Guevaras jedoch beruht auf jener köstlichen Traumnovelle, welcher er den Namen „Der hinkende Teufel“ („El diablo cojuelo“; erster Druck, Madrid 1641; neueste Ausgabe, ebendas. 1854) gab, und die durch die Nachahmung des Franzosen Lesage zu einem der bekanntesten Bücher der Welt wurde. Ein Student befreit einen in dem Fläschchen eines Schwarzkünstlers eingeschlossenen Teufel, der ihn dafür durch die Lüfte trägt und die Dächer der Häuser abdeckt, um dem Wißbegierigen eine Reihe von Vorgängen und Zusammenhängen des Lebens zu zeigen. Die Bilder, welche rasch



Humor so gut dar, wie die
Stände. Der Geist und die L
„Hinkenden Teufel" belebe
des Cervantes näher verwan
o gewiß auch die Traumbil
laß zu dem vorzüglichen klein

——



Sechsundsiebzigstes Kapitel.

Der Verfall der spanischen Dichtung.

Die letzte Blütezeit der spanischen Litteratur war schon in Tage gefallen, in denen von der gesamten Herrlichkeit Spaniens und von dem eigentümlichen Schwung des nationalen Daseins, welcher den Schwung der Dichter anfangs so mächtig gefördert hatte, gar wenig übriggeblieben war. Die Zustände, welche seit und mit König Karl II., dem letzten unfähigen Habsburger, über die kastilische Monarchie hereinbrachen, die politische Agonie und die täglich wachsende Volksverarmung, der fortdauernde Druck der Inquisition, der in dem überwältigenden Gefühl nationalen Gedeihens jetzt keine Gegenwirkung mehr fand, der geistige Stumpfsinn, welcher sich, eine verhängnisvolle Kehrseite der Isolierung und des spanischen Hochmuts, über die verschiedenen Bevölkerungsklassen Spaniens verbreitete, die große kriegerische Umwälzung, welche mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts durch die Thronbesteigung der neuen Bourbonischen Dynastie und den zehnjährigen Erbfolgekrieg hereinbrach, alles wirkte zusammen, um der seitherigen großen Teilnahme an der nationalen Litteratur und Kunst Schranken zu setzen. Seit dem Tod Calderons zeigte sich ein immer merklicheres Herabsinken des Interesses, und obschon die Pressen noch thätig waren, die Bühnen fortfuhren, neue Stücke darzustellen, so fühlten doch die jüngern Dichter (denn an neu auftretenden Talenten gebrach es auch jetzt nicht), daß das eigentliche Interesse für sie mehr und mehr zusammenschwand. Der neue Hof zumal, mit welchem französischer Geschmack und die Neigung für die so anders geartete und gerichtete französische Litteratur in Spanien einzog, war von vornherein mit den letzten Nachblüten, welche die nationale Dichtung trieb, nicht einverstanden, und wenn sich Philipp V. auch wohl hütete, geradezu Verachtung zur Schau zu tragen, so



höhern Stände im wesentlic
ters, des Geistes und der Si
her kein Zwiespalt des Gesch
gung von entgegengesetzten A
„Als nun dies aufhörte, ein
obern Klassen der Gesellscha
Nationalpoesie auf der Bühne
für gebildet haltenden Dichter
Volk, dieses aber ward von ha
Schaustücken unterhalten.“ (
tischen Kunst und Litteratur in

Es darf jedoch hierbei nicht
Sinn das spanische Drama fi
tum der Hervorbringung ersc
ter, die noch unter der Regieru
von einem neuen Geschmack a
sich großenteils in Wiederhol
durch abenteuerliche, phantasti
schon abenteuerlichen Lieblings
terzüge. Um die Zeit des Todes
Bances Candamo, geboren
mit seinen ersten Stücken auf un
tes eine Anzahl von Dramen,
gen“ („Poesias comicas“, Ma
Verfassers erschienen, aber kei
Dichtungen enthalten



entscheidend, wie die Motive der Dramen und alle die Charakterzüge, von denen man sich herkömmlich Wirkung versprach, jetzt verschärft und gesteigert werden mußten. Der Edelmut, die heroische Tapferkeit und die zarte Galanterie des Helden Porto-Cavero, des Eroberers von Amiens, in „Für seinen König und seine Dame" nähern sich schon der Grenze der Karikatur; die Hochherzigkeit, mit welcher im „Sklaven in goldnen Fesseln" Kaiser Trajan den Verschwörer Camillus zu seinem Mitregenten ernennt, nur um ein pädagogisches Experiment an ihm zu vollbringen, was einigermaßen an die Art erinnert, wie der Erlöser St. Peter mit dem Hüten der Geis zur bescheidenen Selbsterkenntnis zurückführt, entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit. Im „Duell gegen die Geliebte" wird der alten Galanterie gegen die Damen ein neuer Zug hinzugefügt, der Held, von der eignen Geliebten gefordert, überliefert sich derselben waffenlos und mit entblößter Brust und besiegt eben hierdurch die racheburstige Amazone.

Antonio de Zamora, seiner Hauptwirksamkeit nach schon dem 18. Jahrhundert angehörig, muß allerdings in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts geboren sein, da er vor 1700 für das Theater zu schreiben begann. Er trat in die Dienste Philipps V. und scheint bis an seinen Tod (nach 1722) eine Hofstellung bekleidet zu haben. Er bekannte sich der eintretenden Wandlung der öffentlichen Meinung gegenüber mutig als Schüler Calderons und rühmte sich, daß er „bemüht gewesen sei, dem Vorbild desselben nachzufolgen". Freilich war sein Vorsatz besser als seine Kraft; das Vorzüglichste, was ihm gelang, war eine Neubearbeitung des „Don Juan oder der steinerne Gast" des Tirso da Molina, unter dem Titel „Alle Schulden müssen zuletzt bezahlt werden". Im Sinn Calderons erstrebte Zamora in seiner Bearbeitung eine größere Einheit der Aktion, und damit Verstärkung der dramatischen Wirkung. So trat der Mord des Komturs und die frevelhafte Einladung an die Statue des Ermordeten mehr in den Vordergrund als bei Tellez, und der Textdichter zu Mozarts „Don Juan" scheint vorzugsweise die Zamorasche Bearbeitung gekannt zu haben. Auch viele der übrigen Stücke Zamoras beruhen auf ältern, nun schon halb vergessenen Originalen. Sein bestes Originalstück: „Mazariegos und Monsalves", die lebendige Darstellung der Feindschaft zweier alten Geschlechter, scheint auf einer dem Dichter von früh auf vertrauten Lokalüberlieferung zu beruhen.



Haltung hatte sich ohne g
Ehrentragödien und die echt

Der letzte Repräsentant
die Blütezeit desselben um
war José de Cañizares.
scheint eins jener frühreifen
spanischen Litteratur eigentür
zehnten Jahr Dramen und l
fällen der Zeiten in der frü
spanischen Publikums. Cañiz
rarisch thätig, im Jahr 1750
auch dieses Dichters reichte zu
stalten nicht mehr aus, seine
hinterließ doch gegen 80 Stüc
Benutzung der ältern dramati
modernisierte er ganze frühere S
interessante Szenenfolgen und
Vega, Moreto, Calderon un
Dramatikern, die bald nach ih
den waren. Mit allen diesen
Theater noch ein paar Jahrzeh
bleibende Lorbeeren zu ernten.
schen Schauspielen waren „
Cortez" („El amor de Ferna
Tunis" die populärsten, die
großen Erinnerungen der Glan
Großer Beliebtheit erfreuten



gleich mit den guten Komödien des 17. Jahrhunderts ausnahmsweise gestattet. „Domine Lucas“ gehörte jener Gattung von Komödien an, in denen die ganze Wirkung bereits auf die Darstellung eines aus dem Rahmen so ziemlich heraustretenden Charakters gestellt ward. — Die volle künstlerische Unsicherheit einer Zeit des Verfalls legt sich aber bei Cañizares dadurch an den Tag, daß, während er auf der einen Seite fortfuhr, durch Autos, die Schack zügellos und grob materialistisch in der Auffassung der Religion nennt, die altnationale Weise selbst mit ihren Auswüchsen festzuhalten, er auf der andern versuchte, sich auch dem „regelmäßigen“ Drama, wie es von Frankreich stärker und stärker heranschwoll, zu bequemen und im neuen Stil „Das Opfer der Iphigenia“ („El sacrificio de Ifigenia“) und „Themistokles in Persien“ („Temistocles in Persia“) zu dichten. — Die Zeitgenossen des Dichters freilich, unter denen der Geistliche Añorbe der am meisten genannte und erfolgreichste war, schwelgten in so sinnlosen und widerwärtigen Phantastereien (Añorbes Komödie „Prinzessin, Buhlerin, Märtyrerin“ [„Princesa, ramera y martyr“] leistet in diesem Betracht ein Übriges!), daß Cañizares ihnen gegenüber noch für einen Klassiker, wie den nüchternen Nachahmern der Franzosen gegenüber für einen rühmlichen Vertreter der altpoetischen Herrlichkeiten Spaniens gelten muß.

Daß es um die übrigen Gebiete der spanischen Poesie im wesentlichen nicht besser bestellt war als um das Drama, lehrt ein flüchtiger Blick auf die spanische Lyrik und die erzählende Dichtung der Zeit nach dem Tod Calderons. Der Gongorismus war allerdings im Verschwinden, aber mehr infolge der überhand nehmenden Mattigkeit, als einer siegenden bessern Einsicht. Gerade in seinen letzten Dramen hatte sich Calderon wiederum zahlreicher Gongorismen befleißigt, die Neigung zum Bombastischen und Spitzfindigen, die dicht neben dem energischen und gesunden Realismus der Spanier stand, drängte sich immer wieder hervor. Doch gab es in der That unter den spanischen Lyrikern dieser Periode, Kulturisten und Nichtkulturisten, keine irgend bedeutende Natur, und die Sammlungen, die veranstaltet wurden, legten nur die Armut an wirklicher Empfindung und poetischem Empfindungsausdruck an den Tag. Die epische Poesie sah einige letzte schwächliche Versuche, das immer geträumte und nie errungene nationale Epos im Stil des Tasso zu gewinnen. Das



verherrlichte. Die Konquistadorengeschichte
in der Epopöe „Die Gründun
Lima 1732) von Pedro de P
wegen des Inhalts, als wegen d
das Gedicht im spanischen Amerik
ben ward.

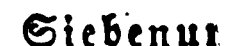
Der Prosaroman und die P
dem Ausgang des 17. Jahrhunder
gleichmäßig ihre Anziehungskraft
tendere Poet, welcher den Spuren
folgen versuchte, war Francisco S
bekannt ist, daß er Ende der neunzi
derts starb. Sein Erstlingswerk:
drid" („Dia y noche en Madrid",
den Erlebnissen, welche ein aus a
gekehrter in der spanischen Hauptsta
heiten ebendieser Stadt. Einzelne
von großem Reiz, beinahe alle von
zweites erzählendes Werk des S
Hühnerjunge" („Periquillo el
1668), ist eine Art Parodie der
des Urbilds aller, des Lazarillo de
ist (gleich Lazarillo) ein Knabe ni
in seiner Kindheit als Hühnerwäc
größere Laufbahn als Führer eines
rillo) antrat. Er steigt dann zum
ein Dieb (bei Mendozas „Lazarill



Man könnte auf den Einfall kommen, daß der Schluß eine ironische Wendung sei und ausdrücken solle, Periquillo sei nun, trotz Lazarillo und Pablo, ein großer Schelm, aber die Flucht aus der Welt und die Frömmigkeit sind vollkommen ernst gemeint. Derselbe Autor läßt ja in einer phantastischen Satire, „Der wiedererweckte Cid", den Helden sich vor allem darüber beschweren, daß man auf den Gassen Romanzen singe, in denen ihm, „den Gott zu einem Kastilier erschaffen", angedichtet werde, den Papst, den Oberhirten der Kirche, unehrerbietig behandelt zu haben.

Auch durch die Werke des Santos hallt noch ein Ton des rechtgläubigen und heißblütigen Fanatismus, der die große Litteraturepoche Spaniens erfüllt hatte und nun nicht sowohl überwunden oder zu einer freiern und edlern Empfindung geläutert ward, als vielmehr in der allgemeinen Mattigkeit mit den glänzenden Vorzügen und dem Schwung der echten spanischen Poesie zugleich erstarb. Erst lange nach dem Schluß der geschilderten Periode und mit der eintretenden Armut kam es den Spaniern zum vollen Bewußtsein, welchen Überreichtum von Talenten und Leistungen man besessen hatte. Zur Zeit als der glänzende Schimmer dieser poetischen Milchstraße verblich, lebte man, wie beinahe immer in Perioden des Verfalls, festiglich der Hoffnung einem neuen, größern Aufschwung entgegenzuschreiten!





Siebenun



Portugal und di

Jahrhundertelang war
lichen Staaten der Pyrenä
lien, Aragonien, Katalonie
den Mauren zu ähnlicher E
die übrigen christlich-spanis
mähliche Rückeroberung de
Arabern auch in diesem äu
Aufgabe war, verriet nich
zu einem eignen Leben, eine
gedeihen würde. Die große
hundert begannen, die Rid
und der Volksphantasie au
liche Umsegelung von Afri
Indien, das man mit allem
die Seefahrten geknüpfte En
und einer hoffenden und n
anderthalb Jahrhunderte la
Nationalleben, eine



Litteratur beteiligt waren und in kastilischer Sprache dichteten, so verlor sich dies mehr und mehr; mit unfreundlichem Stolz und einigem Neid blickte der Kastilianer auf den portugiesischen Rand der großen Halbinsel, der allein der spanischen Krone nicht gehorchte; der Portugiese ahnte in dem mächtigern Nachbar den Bedroher und Verderber seiner nationalen Sonderexistenz. Vom Ausgang des 15. bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts reichte die Glanzzeit Portugals unter den Königen Johann II. und Manuel I. dem Großen. In diesem Zeitraum umsegelte Bartholomäus Diaz die Südspitze von Afrika, vollendete Vasco da Gama triumphierend die erste Fahrt nach Indien, entdeckte Cabral Brasilien und nahm das reiche amerikanische Land für die Krone von Portugal in Besitz, trugen Almeida und Albuquerque den Ruhm und Schrecken des portugiesischen Namens über alle Küsten und Inseln Ostindiens bis zu den Molukken. Der Hafen von Lissabon ward der größte und glänzendste Handelsplatz Europas, die indischen Eroberungen und Abenteuer brachten zunächst unermeßliche Schätze nach Portugal und erhöhten das Ansehen des verhältnismäßig kleinen Staats. — Freilich verbrauchte Portugal in der ungeheuren Anspannung ausgedehnter Eroberungen und Kolonisationen einen Teil seiner besten Kräfte, die verhängnisvollen Rückwirkungen, bei denen die Verödung und Vernachlässigung des eignen Landes in erster Linie stand, machten sich hier rascher und stärker geltend als in Spanien. So war es möglich, daß dem glänzenden Aufschwung noch vor dem Ende des 16. Jahrhunderts ein sichtlicher Verfall auf dem Fuß folgte, daß Portugal unter den Königen Johann III. und Sebastian schon dem Untergang entgegenreifte, der nach dem unglücklichen afrikanischen Feldzug und dem Tode des letztgenannten Königs in der Maurenschlacht von Alcassar rasch hereinbrach. Die Besitznahme Portugals durch Spanien im Jahr 1581 schien den Verlust des nationalen Lebens zu bedeuten und bezeichnete wenigstens den Verlust der nationalen Größe und Thatkraft.

In dem Zeitraum, der von den Expeditionen Dom Henriques des Seefahrers bis zu König Sebastian reicht, drängte sich auch die Kulturentwickelung des portugiesischen Volks, der herüberwirkende Einfluß des allgemeinen europäischen Kulturlebens in eigentümlicher Weise zusammen. Während noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Kämpfen um Ceuta, Arzilla und



ten Verbindungen mit allen a
bis China und Japan hin alle
leidenschaftlichen Anteil nehme
Italien her der Hauch der neuen
an den Seefahrten und Welten
minder nährten als am Stu
des Altertums) herüber. Der
oder vielmehr der Übergang
von der Renaissance beeinfluß
und entscheidend, an der alten
neuen Studien Eingang und Fi
15. Jahrhunderts wurden in L
ersten Pressen errichtet und eine
der neuen Dichtungen durch dies
erschlossen, in denen sie ursprüng
teriellen Gedeihen in der Zeit
ein Kunstleben, dessen Entwickel
Portugiesische Dichter hatten
spanischen Theaters, aber keine
geschaffen. Ein Portugiese (Vas
Amadisroman geschrieben zu
(Montemayor) gab der spanische
Schäferroman. Die Dichtung
blieb zunächst auf bukolische Ge
italienischen Lyrik und vereinzel
des Altertums nachzubilden, be
am Hof Manuels wagten keine



16. Jahrhunderts war diese Bildung der gleichzeitigen humanistischen mannigfach verwandt. Aber ehe sie zur vollen Blüte gedieh, ehe sie das portugiesische Leben ganz durchdrang, ward sie abgelöst und verdrängt von der eigenartigen Bildung der Gegenreformation, der Jesuitenbildung, wie man gerade in Portugal sagen darf. In keinem zweiten Land Europas erlangte der neue Orden, unter dessen Häuptern der Portugiese Rodriquez war, eine gleich große Bedeutung, einen so unbedingten Einfluß als in Portugal unter den Regierungen Johanns III. und König Sebastians. Erziehung und höhere Seelsorge kamen gleichmäßig in seine Hände; an der phantastisch-fanatischen Richtung des letztgenannten Königs, die ihn und sein Volk ins Verderben riß, hatten die geistlichen Ratgeber Sebastians einen Hauptanteil. Daß die Inquisition mit all ihren Apparaten und Schrecken ihren Einzug in Portugal hielt, bedarf kaum der Erwähnung. Die portugiesischen Kolonien in Osten und Westen wurden im neukirchlichen Sinn reorganisiert; in Bahia und Goa geboten die Väter aus dem neuen Orden, und tapfere, alte Kriegsleute aus den Tagen König Manuels, welche mit den neuen Zuständen nicht einverstanden waren, starben den Tod durch Henkershand. Die Beschlüsse des Tridentinischen Konzils, sonst in gut katholischen Ländern, ja, von kirchlich eifrigen Herrschern nur mit Verwahrungen und Rückhalten verkündet, wurden in Portugal augenblicklich in Kraft gesetzt. Die gesamte portugiesische Litteratur ward mit einem Geiste des Fanatismus, einer neuen, künstlich entfachten Kreuzzugsstimmung erfüllt, die auch im einzigen der Weltlitteratur angehörenden Werk der portugiesischen Dichtung, in den „Lusiaden" des Camoëns, Eingang fand. Und in so verhältnismäßig kurzem Zeitraum folgte diese Stimmung auf die während des Mittelalters herrschende, daß wohl vergessen werden konnte, wie dazwischen ein ganz andrer Geist gewaltet hatte.

Die meisten portugiesischen Dichter von hervorragendem Talent und Verdienst gehörten der eigentlichen Glanzperiode unter König Manuel an; der größte von allen ragte in die Zeit König Sebastians hinüber und unternahm sein großes Werk zur Verherrlichung der echten Lusitanenthaten erst, als es sich mit Glanz, Glück und selbständigem Leben Portugals zu Ende neigte. Die Geschichte der Blütezeit portugiesischer Dichtung umfaßt daher wenig mehr als fünfzig Jahre, und nur eine ver-



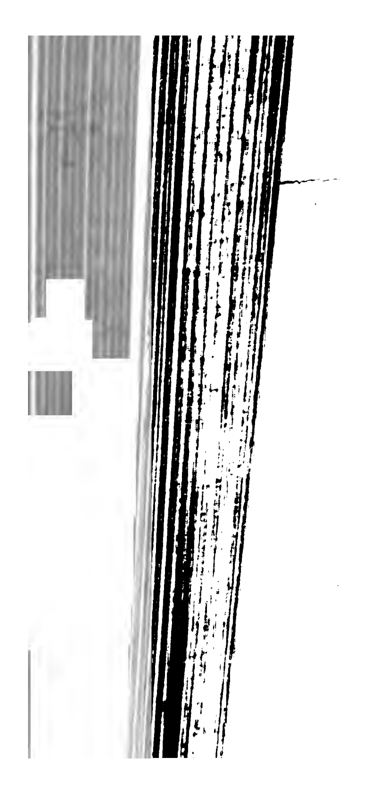
nach dem Vorbeer des u
zugleich rangen. 1495 zu
sehenen Familie entsprosse
Vaterstadt die Rechtswis
nach Spanien und Itali
dann am Hof König Ma
Landgut Tojada, wo er 15
gen scheint er selbst höhe
Sprache seines Landes —
leichten Gesängen im weich
den religiösen „Hymnen an
ehrendes Andenken. — Höl
tonio Ferreira, der eigen
zum Auftreten des Camoëns
student und wenig später
Ferreira um die Mitte des
gerufen, zum Rate des ober
herrn des Königs ernannt.
giesischen Gedichte" („P
von 1598; neueste Ausgabe
seinem Tode durch seinen So
Lebzeiten in Abschriften ver
litterarischen Kreisen von Co
ras Kunst entsprach durcha
den Beinamen des portugies
hatte er bewußt erstrebt.
schrieb, obschon



nen. Als Sonettendichter folgte er natürlich den Spuren des Petrarca; die Neuheit der Form und die klare Durchbildung der Sprache Ferreiras wirkten auf seine mit dem italienischen Dichter nicht vertrauten Landsleute und weckten zahlreiche Nachahmer. Übrigens trat Ferreira nicht nur als Lyriker auf, obschon sein Hauptruhm sich an seine Sonette, Elegien und Oden knüpfte, sondern versuchte auch, seiner Nation eine klassische Tragödie zu geben. Er wählte dazu den besten Stoff, den die portugiesischen Erinnerungen überhaupt darboten: die Geschichte der schönen Ines de Castro, bekanntlich gleich der deutschen Agnes Bernauer ein Opfer fürstlichen Standesstolzes und hoher Staatsraison. Im Gegensatz zur Richtung, die gleichzeitig das spanische Drama zu nehmen begann, behandelte Ferreira den romantisch-leidenschaftlichen Stoff in antikisierend rhetorischer Form. Aber mit gutem Recht weist Sismondi („De la littérature du midi de l'Europe", Paris 1813, Teil 4, S. 309 u. f.), welcher Proben dieser Tragödie gibt, darauf hin, daß einzelne Momente von seltener seelischer Tiefe und wahrhaft poetischer Wirkung sind, daß namentlich die Gestalt der unglücklichen Liebesheldin selbst vortrefflich durchgeführt erscheint. Dennoch schwächt natürlich die akademisch-rhetorische Behandlung, welche Ferreira der Tragödie angedeihen läßt, die stärksten dramatischen Motive, die im Stoff liegen; dem König Alfonso fehlt der Gegenspieler, weil der Infant Dom Pedro, der Geliebte der Ines, viel zu sehr in den Hintergrund gerückt und der Einheit, welche dem Dichter als Ideal vorschwebte, aufgeopfert erscheint.

Unter den Nachahmern unsres Poeten erfreute sich der schon obengenannte Pedro de Andrade Caminha, einer der Lissaboner Freunde Ferreiras und Hofmann, gleich diesem einer besondern Wertschätzung, obschon seine Eklogen und Elegien geradezu als Kopien der Dichtungen Ferreiras gelten können. — Ein selbständigerer Geistesverwandter war Diego Bernardes, 1540 zu Ponte de Barca geboren, in seiner Jugend portugiesischer Gesandtschaftssekretär in Spanien, dann am Hof des Königs Sebastian lebend. Er nahm an dem Unglückszug des Jahrs 1578 teil, geriet bei Alcassar in maurische Gefangenschaft, überlebte, aus dieser befreit, den Untergang Portugals und schrieb in der Zurückgezogenheit eines Landguts den größten Teil seiner unter dem Titel „Der Lima" („O Lyma"; erster Druck, Lissabon 1596) herausgegebenen Eklogen

... ausschließlich auf s
Camoëns' Hauptwerk zugle
an die große und glänzende





Achtundsiebzigstes Kapitel.

Luis de Camoëns.

Wie sich in einer großen Sehnsucht und weltgeschichtlichen Leistung Sinn und Thatkraft des portugiesischen Volks konzentrieren, alles historische Leben desselben in der endlich vollbrachten Seefahrt nach den indischen Küsten gipfelt, so drängt sich Geist und geistige Entwickelung Portugals in dem einen wahrhaft großen Dichter zusammen, den dies Land und Volk besessen hat. In Camoëns unsterblicher Reimchronik vereinigt sich der Nachklang des maurenbesiegenden ritterlichen Mittelalters, der großen Zeit der Seezüge, Entdeckungen und Eroberungen, der christlich-kirchliche Fanatismus der Gegenreformation, alles, was das Leben Portugals in dem großen Jahrhundert durchdrungen und erhoben hatte und am Schluß dieser Zeit gefährdete. Nicht oft hat sich in einem Dichter und einem poetischen Werk eine derartige Zusammendrängung vollzogen — die „Lusiaden" des Camoëns gleichen einer prächtigen exotischen Blüte, in welche die ganze Kraft einer langsam emporgewachsenen eigenartigen, starken Pflanze zusammenschießt. — Keinem andern Dichter ist es zu teil geworden, so ganz und ausschließlich der Repräsentant der Kraft und des Ruhms seines Volks zu sein, wie dem Dichter der „Lusiaden".

Luis de Camoëns, geboren 1524 zu Lissabon, aus einer edlen, aber verarmten Familie entstammt, erhielt die übliche adlige Erziehung, widmete sich einige Jahre zu Coimbra den Wissenschaften und wurde dann am königlichen Hof zugelassen. Wenn er hier irgend eine Aussicht auf Begünstigung gehabt hatte, so verscherzte er dieselbe dadurch, daß er, der Mittellose, seine Augen zu dem schönen Palastfräulein Catarina de Atayde erhob und dieselbe nicht nur in reizvollen Sonetten feierte, sondern auch von ihrer Gegenliebe beglückt wurde. Darüber ward

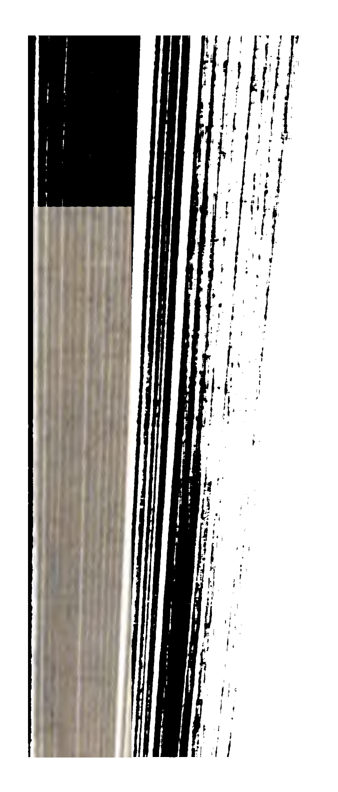


portugiesischen Glücksjag
nach dem Osten wendete
Meinung, weder die Geli
wiederzusehen und doch i
großen patriotischen Ged
Heimat zu verherrlichen 1
besiegen hoffte. Im Herbst
ihn trug, in Goa, der Ha
ein. In den Jahren 1555-
gern, welche einen arabisch
Meer unsicher machte, besi
Expedition nach Goa heim,
Don Francisco Barreto, sich
durch schmähliche Mißverwa
Kolonie erregt zu haben; Ca
Erbitterung in einem satiri
Barreto ließ den Dichter 1
nach Macao an der chinesi
dürftigsten Niederlassung der
mesdurstige, um vor dem äuß
ein kleines Amt bitten und be
und 1561 den Posten eines 2
storbenen. Der Überlieferun
größten Teil seines großen G
in der er die klangvollen Otta
heute gezeigt. Im Jahr 15
Goa zurück




Er ward eingekerkert und hatte es dem Wohlwollen des Vizekönigs Francesco Coutinho, Grafen Redondo, zu danken, daß ihm Gelegenheit zu rascher und vollständiger Rechtfertigung gegeben ward. Nun sorgte einer seiner Gläubiger dafür, daß er wegen einer Schuld von 200 Crujados einige Monate länger im Gefängnis zubringen mußte. Eine poetische Bittschrift an den Vizekönig befreite ihn endlich, und er nahm wiederum mit seinem Schwert an einigen kriegerischen Expeditionen seiner Landsleute teil, während er fortfuhr, an dem großen Lusitanenepos zu dichten. Der Gedanke, mit diesem Gedicht heimzukehren und dasselbe dem jugendlichen König Sebastian, von dessen Eigenschaften und Plänen die Fama Wunderdinge berichtete, zu widmen, reifte in Camoëns. Er besaß aber die Mittel zur Heimkehr nicht und, um sie zu gewinnen und einstweilen Portugal etwas näher zu kommen, ließ er sich durch Dom Pedro Barreto, welcher als Statthalter nach den ostafrikanischen Besitzungen ging, bestimmen, denselben nach Mosambik zu begleiten. Camoëns hatte erwartet, daß er als Edelmann die Stellung eines Gesellschafters des Gouverneurs einnehmen werde, statt dessen sah er sich schon auf der Fahrt und nach der Ankunft am Ort in kränkender Weise als Diener behandelt. Kaum im Kerker zu Goa hatte sich der Dichter bedrängter und unglücklicher gefühlt als jetzt auf der afrikanischen Küste unter so widerwärtigen Verhältnissen. Dom Pedro hatte dem Armen eine Summe zur Ausrüstung vorgeschossen und hielt ihn jetzt so lange an dieser Fessel, bis eine Anzahl nach Europa zurückgehender Portugiesen Kenntnis von seiner Lage erhielt und unter sich das Geld zusammenschossen, das Camoëns dem Statthalter Barreto schuldig war. So konnte er sich denn endlich der Amphitrite wieder anvertrauen, um sich nach dem Strande des Tajo tragen zu lassen. Arm, wie er vor sechzehn Jahren gegangen war, kehrte Camoëns 1569 nach Lissabon zurück, nur einen Schatz, die Arbeit und das Resultat seines Lebens, das Manuskript der „Lusiaden", führte er mit sich.

Welche Erwartungen Camoëns an seine Rückkehr in die Heimat geknüpft haben mochte: sie blieben alle unerfüllt. Als er anlangte, herrschte in der portugiesischen Hauptstadt die Pest; König Sebastian mit dem Hof hielt sich fern. Der Dichter bat um die Druckerlaubnis für das vollendete epische Werk und legte dasselbe — die glänzendste und würdevollste Huldigung, welche



der langen und fruchtlos
teuer, und fort und fort
ihm auch im Leben nur
die ihn weit und breit um
vermeidlichen mythologisch
und jeder Reiz der portugie
Sonetten. Viel gemischter
zonen"[1] und der „Idyll
mentlich in den letztern,
vielfach hinter künstlichen
nötig in die Breite gezog
verwebt hergebrachte, für p
der Aussprache seiner indivi
entbehrt meist jener Unmittel
net. Freilich bricht auch aus
Zeiten eine volle, reine, uns
lichen Dichternatur bestricken
dung hervor. Selbst in den
lyrischen Dichtungen des Ca
Bestimmtheit des Ausdrucks, d
bilder, eine gewisse Anmut,
feierlichen Positionen dieser
leugnet, angenehm auf.

Camoëns großes episches
(„Os Lusiadas"; erster Druck,
gaben von Souza Botelho, Par



Monteiro, Hamburg 1834; von Juromenha in den sämtlichen Werken, Lissabon 1860—71) nimmt unter den zahlreichen epischen Dichtungen der modernen Litteratur eine ganz eigentümliche Stellung ein. Wert und Wirkung des Gedichts beruhen darauf, daß hier der poetisch zweifelhafte und künstlerisch problematische Vorsatz einer Reimchronik, der Widerspiegelung einer ganzen Volksgeschichte in einem Werke, kraft der mehrfach hervorgehobenen Besonderheit der portugiesischen Geschichte nicht nur möglich und durchführbar, sondern in gewissem Sinn geboten war. Was in naivern Zeiten in der epischen Sage die dichtende Phantasie und der Instinkt der Wiedererzähler vollbringt: die Sammlung von hundert Handlungen in einer großen Haupthandlung, die Vereinigung zerstreuter Züge von Thatkraft und Heldenmut auf einen Helden, hatte für den Dichter hier die Geschichte seines Heimatlands vollbracht. Die Fahrt des Vasco da Gama, welche „Die Lusiaden" verherrlichen, war ohne Zwang und Gewaltsamkeit der große und strahlende Mittelpunkt portugiesischer Geschichte, die Erfüllung der Sehnsucht von Jahrhunderten, die Erschließung des Ostens, die Verheißung der großen Ruhmesthaten unter König Manuel. Alle andern Erlebnisse der Portugiesen durften als Vorspiel oder Nachklang zu dieser einen Fahrt gelten, retardierend und vorwärts schauend konnte hier der Dichter die ganze welthistorische Leistung seines Volks, die Reihe der Helden und Seefahrer in Beziehung zu dem einen entscheidenden Ereignis, dem einen kühnen Admiral setzen. Und wie die Geschichte Portugals, so drängt sich auch die geistige Entwickelung seines Volks in Camoëns' großem Werk zusammen. Alles, was von den Tagen der Maurenkämpfe auf heimischem Boden, über die Zeit der Entdeckungen und Eroberungen hinweg Sinn und Seele der Portugiesen erfüllt hatte, lebt in den „Lusiaden" auf, erhöht, verklärt durch das reiche Innenleben eines echten Dichters. — Die „Lusiaden" ziehen die Überlieferungen der großen portugiesischen Familien, die Erzählungen der volkstümlichen Helden, die Begeisterung für die Herrlichkeit des Altertums, die in der Göttermaschinerie des Epos zu Tage tritt, so gut wie die Gefühle, die in Camoëns' eignen Tagen die Krieger von Lepanto erfüllten und in allen Kollegien der Gesellschaft Jesu eifrig gepflegt wurden, in ihren Kreis. Aber überwiegend ist der aufjauchzende Stolz des Dichters, eine solche That wie die des Vasco da Gama erzählen und

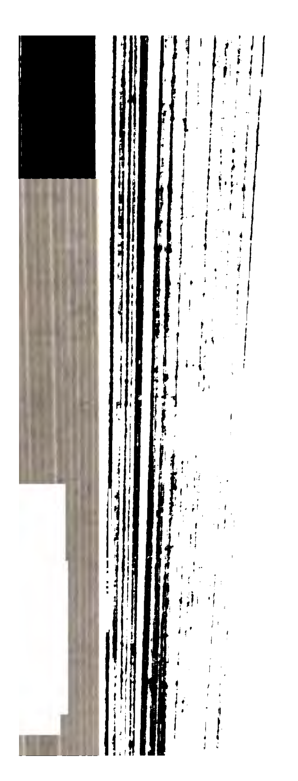


tanen, in einer großen Th
schen, Stürme und Wogen
Ziels, das schon vergangen
eigentliche Grundgedanke
seine Genossen vollbringen
dem Volk des Lusus von L
und was sich an Ruhm, Gl
wächst aus der ersten Err
Und der Dichter hält de
kriegerischen Epos fest, den
den, wie die Erzählung der
Schilderung der Venusinsel
von Waffen, von rasselnden
hauchs, welcher die Segel s
der Zauberinsel, welche den
vergeßlichen Tag zu teil wi
fest, um vorausschauend a
Albuquerque und Soarez z
Stoffs und des Vortragston
prächtige Wiedergabe der vo
zu vertrauten Meereswelt,
Zeugnis abgelegt hat. „Es
durch das ganze unter dem
Mir geziemt es nicht, einen kü
zu bekräftigen, nach welchem
und Fülle der Phantasie den



eigentlichen Sinn des Worts ein großer Seemaler. Er beschreibt das elektrische St. Elmsfeuer, das lebende Licht, dem Seevolk heilig, er beschreibt die gefahrdrohende Trombe in ihrer allmählichen Entwickelung. Das naturbeschreibende Talent des begeisterten Dichters weilt aber nicht bloß bei den einzelnen Erscheinungen, es glänzt auch da, wo es große Massen auf einmal umfaßt." (A. v. Humboldt, „Kosmos", Stuttgart 1847, 2. Teil, S. 58.)

Bei der Gestaltung der „Lusiaden" wählte Camoëns naturgemäß für die zehn Gesänge seines großen Gedichts das echte epische Maß der südeuropäischen Völker, die klangvolle Oktave, die er mit wunderbarer Kraft, gedrängter Kürze und doch mit vollendetem Wohllaut behandelt. Es ist, als ob auch seine Verse wie die Schiffe der Portugiesen beflügelt über die Wogen glitten, und so bilderreich anschaulich das Gedicht zu Zeiten ist, so pathetisch es sich erhebt, um des kleinen Volks ganze Größe zu preisen, so unvermeidlich die subjektive Trauer des Dichters in die Einleitungs- und Schlußstrophen einzelner Gesänge hineinklingt, im ganzen hält er einen gedrängten epischen Stil thatsächlich fest und beendet in demselben sein Werk bis zum ergreifenden Schlußgesang, in welchem Camoëns noch einmal König Sebastian beschwört, den Ruhm der Portugiesen zu erhalten und mit neuen Thaten zu mehren. Unter den Kunstepen der modernen Litteratur würden „Die Lusiaden" einen hohen Rang behaupten, auch wenn sie nicht das größte bleibende Zeugnis der einstigen unwiderbringlichen Herrlichkeit eines ganzen Volks wären.



Frankreich währe

Umsonst war König Fra
während des letzten Teils sei
tischen Lehren und Neigunge
geschritten. Der Calvinism
dem unabhängigen Genf aus
Süd- und Westfrankreich, v
ragende Persönlichkeiten, durc
Entschlossenheit bedeutende
wollte mit dem neuen Glaub
die Gegenreformation in Ita
von Gemeinden zu zertrümm
folgung über die zerstreuten o
protestantischen Lehren, ja ü
wußten Bekenner auch nur
begegnete sie auf französischen
hielten so große Massen, s
tionen, so viele einflußreiche
mation, daß schon unter der
des Sohns Franz' I., ersichtl
müsse entweder dem neuen B
einräumen, oder die Calvinist
niederwerfen. Die Gegenrefor
Gestalt auftreten wie in de



Glaubensherstellung mehr oder weniger willig der politischen Hegemonie Spaniens, in Frankreich blieb im Herrscherhaus, bei den Trägern des Staatsgedankens und einem großen Teil der Katholiken selbst der Gegensatz zu Spanien und seiner politischen Stellung lebendig. Unvermeidlich mußte dieser Gegensatz zu Zeiten in einen Gegensatz auch zur kirchlichen Politik des Eskorial und des mit diesem verbündeten Vatikans umschlagen; die ersten Versuche, mit Waffengewalt die protestantische Partei in Frankreich zu zersprengen, mißlangen, und es ward bei ihnen klar, daß sie nur auf Kosten der Macht und Geltung des französischen Staats unternommen waren und erneuert werden konnten. So teilte sich das katholische Frankreich selbst wieder in zwei Heerlager, zwei Parteien, und nur die eine von ihnen war fest entschlossen, auch vor den letzten Konsequenzen der Gegenreformation nicht zurückzuschrecken und wenn es sein müsse, Frankreich in politische Abhängigkeit von Spanien zu bringen, aber das Land, was es auch koste, vom Unkraut des Protestantismus zu reinigen. Diese Partei war es, welche, die Massen immer neu erregend, von 1562 an über ein Menschenalter hinweg einen Bürgerkrieg um den andern entzündete. An ihrer Spitze stand das mächtige, dem Königshaus nahverwandte Haus Guise, dessen Glieder von sich selbst den Glauben nährten, daß sie das Land Chlodwigs und des heiligen Ludwig vor der Ketzerei bewahren müßten, daneben aber — denn überall mischen sich in den Fanatismus der Gegenreformation wie in den der Reformation selbst weltliche Motive — große Ziele des Ehrgeizes für sich selbst verfolgten. Die Guisen und ihre unbedingten Anhänger eröffneten mit dem Blutbad von Vassy (März 1562) die Epoche der Hugenottenkriege; sie waren die letzten, welche die Waffen aus der Hand legten, nachdem die päpstliche Absolution für den zur alten Kirche übergetretenen Hugenottenkönig Heinrich IV. feierlich verkündigt worden war. Sie waren tief verflochten in alle Wechselfälle der denkwürdigsten Epoche der französischen innern Kämpfe, sie zahlten die hervorragende Rolle, die sie in Frankreich spielten, mit ihrem Blut, Herzog Franz von Guise fiel unter dem Dolch eines hugenottischen Fanatikers, Heinrich von Guise ward von den Leibtrabanten seines Gebieters (Heinrichs III.) niedergestoßen, dessen Leben und Herrschaft er zu wiederholten Malen in seiner Gewalt gehabt hatte. Dafür feierten die einander folgenden Häupter des Hauses Guise im Verlauf dieser Bürger-



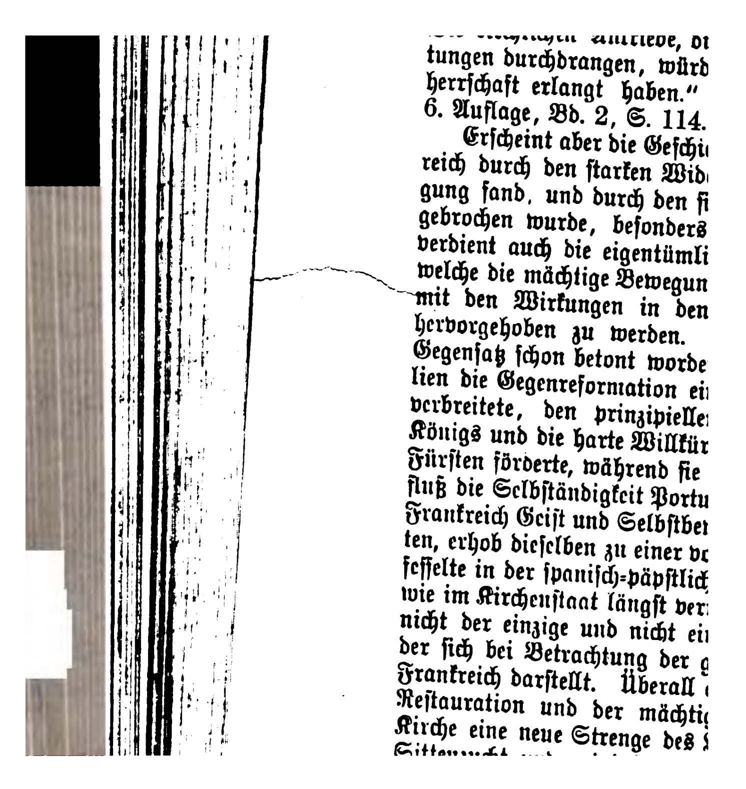
entschieden werde. Der G
sie in Deutschland durch d
burger Religionsfrieden a
Und doch stießen ihn die r
zurück — auch unter den H
reich lieber zerstückelt hätte
wesen mehr herzustellen.
gewann an Stärke und wi
letzten Könige aus dem H
Karl IX. und sein Bruder
der eine ließ sich von seine
Bartholomäusnacht fortrei
die Guisen die Heilige Lig
Hände der Fanatiker und erli
ches die Ausrottung des fran
sollte. Dann wieder klammer
Macht der Guisen an ihre G
mit seinem Schwager, dem
letzt in das Lager desselben.
teien, die sich auf Leben und
katholische Partei zeitweise
im Verlauf des Kampfes der
denzen hervortraten. Den H
der Bartholomäusnacht es
blutigen und götzendienerisch
und welche eine theokratisch



tum, das sich unter Franz I. so hoch und stolz erhoben hatte, war gleichzeitig von zwei Seiten, aus zwei grundverschiedenen Motiven bedroht und büßte während dieser Zeiten einen guten Teil seiner Autorität und Machtfülle ein.

Die Welt sah mit Spannung auf die durch die Gegenreformation verursachten Kämpfe in Frankreich. Gelang es auch hier, die alte Kirche wieder alleinherrschend zu machen, die ganze politische Richtung des französischen Königreichs zu ändern, dasselbe in dauernden und unlöslichen Bund mit Spanien und Italien zu bringen, so waren die Niederwerfung der Niederlande, die Eroberung Englands, ein siegreicher Heerzug nach Deutschland nur eine Frage der Zeit. Mit feierlichem Hochamt beging darum Gregor XIII. die Bartholomäusnacht und ließ eine Denkmünze auf das glorreiche Ereignis prägen; Sixtus V. ließ die Schlüsselsoldaten gegen Heinrich IV. marschieren, und sein Legat Gaetano feuerte die rebellischen Pariser an, dem König von Navarra zu trotzen. Philipp II. verfolgte jedes Aufflammen der gegenreformatorischen Bewegung, jeden Sieg und Scheinsieg derselben mit innerstem Anteil, spanische Truppen unterstützten die Ligue, besetzten französische Städte und Landschaften, eilten unter Alexander von Parma, dem besten Feldherrn des katholischen Königs, Paris zu Hilfe. Auf der andern Seite wußten die protestantischen deutschen Prinzen und Edelleute, die Reiter und Landsknechte, die in diesen Jahrzehnten wiederholt den Hugenotten zuzogen und noch in der Schlacht bei Ivry fochten, gar wohl, von welcher entscheidenden Bedeutung der letzte Ausgang dieser französischen Religionskriege sei.

Man könnte sagen, daß in keinem andern Land von den Trägern der Gegenreformation so verzweifelte, hartnäckige, nimmer ermattende Anstrengungen aufgeboten worden seien, als in Frankreich. Als sich die Ligue nach der Ermordung Heinrichs III. zu ihrer äußersten und letzten Leistung erhob, entwickelten die katholisch gesinnten Volksmassen eine ungeahnte Kraft; Jean Bouchers fanatische Predigten verhießen den Glaubensstreitern, mit welchen Verbrechen sie sonst bedeckt seien, das Paradies, wie in Kreuzzugszeiten. Um mit kurzen Worten den Kern der Sache treffend zu bezeichnen, erinnert Ranke, daß sich damals alle italienisch-spanischen Kräfte im Bund mit ihren Anhängern in Frankreich gerüstet hätten, sich der französischen Krone auf immer zu versichern. „Eine größere Aussicht konnte es weder für Spa-



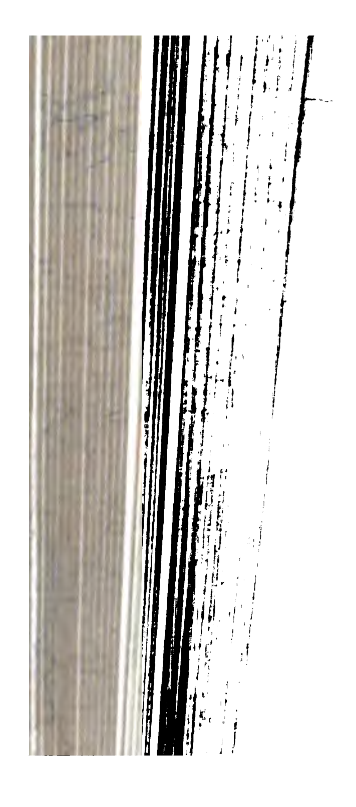
tungen durchdrangen, würd
herrschaft erlangt haben."
6. Auflage, Bd. 2, S. 114.

Erscheint aber die Geschi
reich durch den starken Wid
gung fand, und durch den f
gebrochen wurde, besonders
verdient auch die eigentümli
welche die mächtige Bewegun
mit den Wirkungen in den
hervorgehoben zu werden.
Gegensatz schon betont worde
lien die Gegenreformation ei
verbreitete, den prinzipielle
Königs und die harte Willkür
Fürsten förderte, während sie
fluß die Selbständigkeit Portu
Frankreich Geist und Selbstbe
ten, erhob dieselben zu einer v
fesselte in der spanisch-päpstlich
wie im Kirchenstaat längst ver
nicht der einzige und nicht ei
der sich bei Betrachtung der g
Frankreich darstellt. Überall
Restauration und der mächti
Kirche eine neue Strenge des



Zustands nicht: ernste asketische Kirchenfürsten und Priester, einzelne Männer, die, mitten im Leben und Wirken stehend, ihr Privatdasein mönchisch regelten, einzelne schwärmerisch-ekstatische Naturen, die Gestalten der Jesuiten, die den Beichtstuhl und den höhern Unterricht in Beschlag nehmen, die Kapuziner, welche bußpredigend und zum Kampfe für die Kirche anfeuernd durchs Land ziehen, neue Kongregationen und religiöse Genossenschaften voll düsterer Strenge, aber auch voll williger Hingabe an die schwersten Pflichten des Lebens. Alles dies fehlte nicht, aber das gesamte französische Dasein während dieser Kämpfe ward nicht umgewandelt. Mit dem religiösen Fanatismus war hier bei den meisten, namentlich bei der katholischen Aristokratie, ein üppig-weltliches Genußtreiben, eine wilde Sittenlosigkeit und Leichtfertigkeit verbunden, welche wenigstens die geringe Fähigkeit der Franzosen zur Heuchelei erwiesen. Anderwärts ward der tolle Karneval und der Rausch der Hochrenaissance vom Ernst und der Devotion abgelöst; in Frankreich schien sich die Lebensstimmung der Zeiten Franz' I. und Heinrichs II. neben der in den Klöstern und bei den Prozessionen gepflegten zu erhöhen. Die Zeit der Hugenottenkriege zeigte einen gewissen neuen Aufschwung des Renaissancegeistes und verbesserte die Sitten der Renaissance-Epoche nicht, sondern brachte ein Geschlecht von jener wunderbaren Mischung der Bildung und der Überzeugungen hervor, wie es uns mit zum Teil verzweifelter Naivität und französischer Ruhmredigkeit aus den Memoiren Brantômes und Montlucs entgegentritt.

Noch einmal muß dabei hervorgehoben werden, daß auch der Calvinismus auf französischem Boden unter seinen Anhängern keine völlige Wandlung der Sitten hervorbrachte. Die Hugenotten hatten an den Greueln wie an den Zuchtlosigkeiten der Bürgerkriege ihren wohlgemessenen Anteil. Der Nationalgeist, welcher zur Fröhlichkeit, zum sinnlichen Lebensgenuß neigte, ließ sich weder von dem Beispiel der Cistercienser von Feuillans, noch von dem der reformierten Prediger und Konsistorien besiegen. Die Verwilderung, die während einer Reihe von Bürgerkriegen eintrat, welche sich über ein Menschenalter erstreckten, war am wenigsten geeignet, etwa ein Dasein zu begründen, wie man es zu dieser Zeit in Rom und Ferrara oder anderseits in Genf unter den Ordnungen Calvins führte. In mehr als einem



...anzösischen Gegenref...
Reihe von Rätseln und...



Achtzigstes Kapitel.

Ronsard und die Dichter des „Siebengestirns".

Zur Zeit des Beginns der französischen Bürgerkriege stand die Schule Clement Marots innerhalb der Litteratur und der genießenden Welt noch in unvermindertem Ansehen. Nachwirkungen und Nachklänge derselben lassen sich über die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinweg verfolgen. Die Elemente der Galanterie und der witzigen Fröhlichkeit in Marot waren so populär, ja national, daß sie in allen kleinern Poesien (poesies fugitives) des Zeitraums wiederkehrten und die französische höfische Litteratur ohne sie gar nicht hätte gedacht werden können. Allein die eigentlichen Nachahmer Marots, unter denen Philippe Desportes, einer der Günstlinge Heinrichs III., weitaus den größten Ruf und die größte Geltung erlangte, waren nicht mehr tonangebend. Auch Marot hatte die Alten nachgeahmt und sich gegen die gepriesenen italienischen Poeten nicht verschlossen. Doch seit der Mitte des Jahrhunderts war die Überzeugung im Wachsen, daß die rechte Nachahmung, die echte Renaissance noch ausstehe, und daß sie notwendig zu einem neuen goldnen Zeitalter der französischen Poesie führen müsse. Joachim du Bellay, welcher nachmals den poetischen Sternen der „Plejade", des Siebengestirns, hinzugerechnet ward, ein unbedeutender, schon um 1560 aus dem Leben geschiedener Poet trat als theoretischer Verkündiger der kommenden Tage auf und beschwor in seiner „Illustration de la langue française" seine dichtenden und schreibenden Landsleute, vor der Kühnheit des Gedankens, es Griechen und Römern gleichzuthun, nicht ferner zu erschrecken, die „geheiligten Schätze des delphischen Tempels zu erbeuten und aus Marseille das zweite Athen zu machen".

Wie auf dem sozialen Gebiet sich die Sitten der eben vergangenen Tage neben den Lehren der restaurierten Kirche be-



cher Stärke nur die itali
gab wiederum, wie Ranke
es ausdrückt, „eine In
Gebiet der modernen Litt
Ronsard und seine Freu
traten, der Einfluß, den
vorzugsweise durch das fr
übten, drängte die Thats
lichen Dichter, die um Ro
(mit einigen Variationen
lente) nachmals ein „poeti
der katholischen Partei en
tikern der Gegenreformati
schen, wenn auch nicht in

Das hervorragendste
zugleich der Verkünder d
schmelzung der antiken K
modernen ein neues M
werde, zugleich auch der
daß Frankreich der Glaube
das Ungeheuer des Calvin
gepriesene Pierre de Ro
stammend und am 11. Se
in Vendomois geboren, s
nossen zu haben, ward
Pagen des Herzogs



lien sendete und ihn gewissermaßen zu einer diplomatischen Laufbahn vorbereitete. Ronsard durfte bei so früh erworbener Weltbildung und kräftigen Protektionen eine sehr glänzende Zukunft erwarten, sah dieselbe aber durch eine schwere Krankheit und eine als Folge derselben zurückbleibende Taubheit gefährdet. Obschon er am Hof blieb, wendete er sich jetzt vorwiegend den Studien zu, entzückte sich am Virgil, faßte den ersten Plan zur spätern „Franciade" und fand beinahe gleichzeitig die Schöne, welche er unabläßig unter dem Namen „Cassandra" besang und die er in Nachempfindung Petrarcas zur Laura von Frankreich zu erheben hoffte. Verschiedene Jahre hindurch fuhr er fort zu studieren, seinen Geschmack nach den Werken der Alten zu bilden und zu dichten, ohne etwas von seinen poetischen Arbeiten zu veröffentlichen. Es scheint, daß Joachim du Bellay, mit dem er sich inzwischen befreundet hatte, den ersten Anstoß zur Publikation Ronsardscher Gedichte gab; nach kleinen Vorläufern ließ der Dichter 1550 die ersten Bücher seiner Oden erscheinen und suchte die Lobpreisungen du Bellays, der ihn schon jetzt als König der französischen Dichter verkündete, zu verdienen. Von hier an bis zu seinem Tod fuhr Ronsard fort, mit seinen Dichtungen den ganzen Enthusiasmus aller an der Litteratur teilnehmenden Kreise zu erregen. Umsonst verspottete Rabelais und bekämpfte Mellin de St. Gelais den „neuen Pindar": der Zug der Zeit war für ihn, um so mehr als er in den demnächst ausbrechenden Bürgerkriegen seine Stellung ganz entschieden auf Seiten der gegenreformatorischen Partei nahm. Rasch wurde er der gefeierte Dichter nicht bloß des Hofs Franz' II., Karls IX. und Heinrichs III., der poetische Lobredner der Katharina von Medici, sondern auch der Poet der Nation, auf den Edelleute und Studenten gleich stolz waren, der von den Ehrenfräulein der Königinnen mit modischer Bewunderung gelesen und von ernsten Gelehrten mit ehrbarer Würde kommentiert ward, als sei er Virgil und Pindar. Die verschiedenen Dichtungen Ronsards wurden ebenso der Gegenstand der Nachahmung wirklicher Poeten und zahlreicher Dichterlinge, wie der allgemeinen Bewunderung. Der Dichter erhielt Pensionen von seinem königlichen Gönner, alsdann ward der Ertrag geistlicher Pfründen zu solchen mißbraucht, und die feindlichen Hugenotten erinnerten fleißig daran, daß Ronsard, während er ein unheiliges Höflingsdasein führe, dem Klerus angehöre. Auf Heiligkeit konnte sein Wandel frei-



Freunde zurück. Als
war, erkannte er in
französischen Dichter,
Persönlichkeiten an; auc
der Unruhen und bürg
Poesie schwächten, blieb
starb im Alter von 61 J
Priorei St. Cosmos zu
stätte fand.

Die Vergötterung, de
hatte, währte nur kurze
Ruhm, die neuere franzö
französischen Poesie Würde
zu haben, ward ihm scho
gemacht. Die Dichter und
zu der Begeisterung, die e
üblich, ihn der barbarischen
ziehung aller erdenklichen
die französische Sprache u
heit dieser Sprache zu besch
rechterweise anerkannt, daß
Beuves zu sprechen, eine
mit seiner Kühnheit nicht
leicht ersichtlich, daß Ronsa
Gemachtes in sich schloß, a
aller Ursprünglichkeit und



auf den heutigen Tag bewahrt hat. Freilich liegt über allen seinen Neuerungen ein gewisser Hauch der Unreife und der Willkür, „das Herbe eines neuen und einseitigen Unternehmens", wie Ranke meint, „aber man müßte sich verblenden, wenn man ihm ein glänzendes Talent der Aneignung und des Ausdrucks absprechen wollte, oder jenen Schwung des Geistes, der für das Einschlagen einer neuen Bahn ohnehin unerläßlich ist".

Die Verdienste Ronsards um Formen, um Vers und Sprache, Verdienste, auf die er selbst und seine Propheten das größte Gewicht legten, die Pflege des Alexandriners, den er zur Grundform der französischen Poesie erhob, die Nachahmung der antiken Oden und Elegien, die weitere Begünstigung der schon früher von den Italienern entlehnten Gattungen des Sonetts und Madrigals, beschäftigten Freunde und Gegner Ronsards so ausschließlich, daß vom Inhalt seiner Poesien wenig die Rede zu sein pflegt. Ein echter Sohn der französischen Renaissance und Gegenreformation, schlägt er die heitern, lebensfrohen Töne neben den pathetisch-rhetorischen, würdevollen an, die erstern mit größerm Glück, die andern mit größerer Vorliebe. — Der feierliche Ton wirkte freilich zunächst am meisten, und soweit Ronsard den poetischen Sprecher der katholischen Restaurationsbewegung abgab, hätte sich schwerlich ein andrer anschlagen lassen. Ronsard ist, wie seine früh gesammelten „Werke" (Oeuvres"; erste Ausgabe, Paris 1560; neueste Ausgabe, „Oeuvres complètes", herausgegeben von Prosper Blanchemain, ebendas. 1857—67) erweisen, durchaus Lyriker. Die lyrische Dichtung pflegte er in all ihren Formen und Arten; der größte Teil seiner Werke besteht aus Oden, Hymnen, Sonetten, Elegien, Episteln, Lehrgedichten, neben denen dann doch wieder zahlreiche Chansons, Rondeaus, kurz alle jene leichter spielenden Poesien Platz fanden, welche von einigen Theoretikern der großen Reform total verschmäht wurden, die aber ein Poet am wenigsten entbehren konnte, welcher zahlreiche wechselnde Liebesempfindungen auszusprechen hatte und von sich selbst rühmte, er sei „der Salamander, der sich nicht wohl fühle, wenn er nicht im Feuer schöner Augen lebe". Allerdings versuchte Ronsard, der Virgil Frankreichs zu werden und dichtete seine „Franciade" („Les quatre premiers livres de la Franciade"; erster Druck, Paris 1572), deren Nichtvollendung seine kühnsten Anhänger seinem frühen Tod schuld gaben, während Ronsard selbst nicht



rischen Geschichte auf de
cus, ein angeblicher S
Stürmen und Irrfahrt
Äneas nichts nachgeben
Frankenreichs und eröffn
letzten französischen Kön
Heinrich III., von dem e
daß für seine Größe die G
unrühmlich geendetes Kön

Ganz andre Verdienst
nicht einmal ein leiblicher
wie so mancher der italien
erwarb sich der Dichter der
des Odes“; erster Druck, P
Odes“; erster Druck, ebendas.
des Odes“; erster Druck, eben
erster Druck, ebendas. 1555
erster Druck, ebendas. 1565),
dichte und poetische Gelegenh
Wert einer so großen Menge
gleich sein. Die vom gegenrefo
den stärksten Beifall der Zeit-
Ronsard wetteifert an energisc
stantisch ist, mit Lope de Ve
zeitgenössischen Helden und M
Guisen, namentlich den christ.
von Lothringen

Paris 1563) beschuldigt er das Ungeheuer des Calvinismus, den Bürgerkrieg angestiftet zu haben, in der Katharina von Medici gewidmeten „Rede vom Elend der Zeit" („Discours des misères de ce temps"; erster Druck, Lyon 1563) preist er nur die Jahrhunderte glücklich, in denen man nie von Luther, „Zwingl", „Ökolampad" und Calvin reden gehört, verhöhnt Calvin und Beza, daß sie nicht den Mut haben, nach Frankreich zu kommen und sich daselbst verbrennen zu lassen, und rühmt es als das höchste Verdienst des heiligen Ludwig, die Albigenser ausgerottet zu haben. Gelegentlich kommt dieser Fanatismus mit den Aufgaben des Hofpoeten in Zwiespalt, so als der Herzog von Alençon sich um Elisabeth von England, die Bedrängerin Maria Stuarts, bewirbt, und Ronsard sich nun genötigt sieht, in seiner „Königlichen Laube" darüber zu erstaunen, daß eine Insel zwei so wunderbare Schönheiten trage wie Königin Elisabeth und die Königin der Schotten.

Der spezifisch-religiösen Poesie huldigte Ronsard keineswegs mit Vorliebe, obschon sich Hymnen auf den heiligen Rochus und den heiligen Gervais bei ihm finden. Und selbst bei seinen aus den Ereignissen und Stimmungen der Zeit erwachsenen Tendenzgedichten hat man den Eindruck, daß er immer gut that, zu seinen eigentlichen Themen zurückzukehren, unter denen die erotischen in erster Linie standen. Wirkliche Stimmungen, rein rhetorisch-galante Huldigungen und petrarchische Reflexionen über die Liebe und das Dichterschicksal, welches fortgesetzt zur Liebe treibt, wechseln in seinen Sonetten und Gesängen ab, Cassandra wird von Marie und Marie von Astrée oder Helene verdrängt; der Poet bleibt immer derselbe ritterliche Verehrer der Frauenschönheit, flüchtig, anmutig, auch pathetisch und elegisch, aber selten oder nie im Innersten ergriffen und ohne den unmittelbar quellenden Gefühlsausdruck. Die glücklichste Verbindung erotischer Stimmung und großen antikisierenden Wortprunks feiert er in seinen verschiedenen Epithalamien, von denen das für den liguistischen Herzog von Joyeuse, von 1584, wohl das letzte ist. — Auch an Witz und flüchtigem Esprit gebricht es Ronsard nicht völlig, wennschon er den Vergleich mit den ältern Dichtern, wie Villon und Marot, nicht zu bestehen vermag.

Derjenige Dichter des „Siebengestirns", welcher Ronsard persönlich nahestand und nächst dem „Fürsten" oder „König" der französischen Poeten am höchsten gepriesen ward, war Etienne

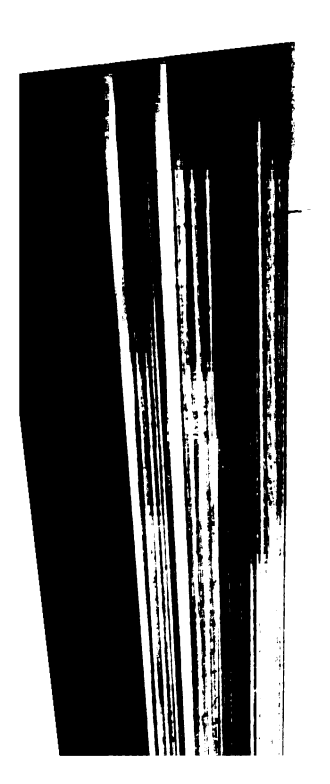
Jodelle die Richtung auf di
keit auch auf die Bühne zu
erst zu schaffen war, inso
sellschaft zur Darstellung
und die Rolle der Titelhel
galt, sein poetisches Erstlin
und seinem Hofe vorzuführ
captive") war der erste en
Tragödie in die Schranken
erst, als Kleopatra schon G
danken des Todes bereits ge
in den Versuchen Oktavians
zubringen, und in der wach
sie Antonius ins Grab folg
der Kleopatra wird erzählt,
Verdienst der Tragödie lag i
seiner Freunde in der äußer
die auf einem Schauplatz in
der rhetorischen Würde des G
der noch unmittelbar voraufg
chen Moralitäten doch ihres G
aus der ganzen Geschichte der fr
lange nachwirkten. Jodelle f
„Kleopatra" angespornt, seine
ges Lustspiel zu geben. Ein gli
ter, daß sich hier der Einfluß d
einheitlich verlaufenden Hand



ganze Werk dokumentiert, daß es noch vor dem Anwachsen der Gegenreformation in Frankreich geschrieben ist, in Italien war die poetische Vorführung eines Lustspielhelden wie der Abt Eugen, der seine seitherige Geliebte an einen einfältigen Mann verheiratet und seine Schwester als Lockvogel zu Hilfe nimmt, um sich der Angriffe eines Gegners glücklich zu erwehren, um 1553 bereits unmöglich geworden. Jodelles Lustspiel ist von beinahe naiver Offenheit und jener Weltklugheit erfüllt, der nachmals in der französischen Litteratur eine so hervorragende Rolle zufiel. Die letzte Produktion des Dichters war eine Tragödie: „Dido" („Didon se sacrifiant"), welche dieselben formellen Vorzüge oder vielmehr Eigentümlichkeiten aufweist wie die „Kleopatra". Neben diesen dramatischen Dichtungen beteiligte sich Jodelle lebhaft an der „Reform" der Lyrik, schrieb Elegien, Episteln, Sonette und natürlich Epithalamien, ohne als Lyriker den Ruhm seines Freundes Ronsard zu erreichen oder zu beanspruchen. Seine „Werke" („Oeuvres de Jodelle", herausgegeben von Charles de la Mothe; erster Druck, Paris 1574; neueste Ausgabe, ebendas. 1872) erschienen ein Jahr nach seinem 1573 erfolgten Tod.

Die übrigen Poeten des „Siebengestirns" (du Bellay, Jean Daurat, Remy Belleau, Antoine de Baïf und Ponthus de Thyard — nach andrer Lesart Amadée Jamin oder Scevole de St. Marthe) fallen weniger als charakteristische Gestalten ins Auge, folgen beinahe durchweg den Spuren Ronsards, ohne sich an Talent mit ihm messen zu können, und riefen ihrerseits wieder jeder in seinem kleinen Kreis eine weidliche Anzahl von Nachahmern hervor, so daß die französische Litteratur bald in gleicher Weise mit Oden und Elegien wie zuvor mit Chansons und Rondeaus gesegnet war. Von etwas größerm Interesse für nachlebende Geschlechter sind du Bellay, Belleau und Baïf. Joachim du Bellay, der mehr genannte Prophet der neuen Schule, der 1524 zu Livé in Anjou geboren ward, als Geistlicher zur Würde eines Kanonikus von Notre Dame in Paris und eines Bischofs von Bordeaux gelangte und bereits am 1. Januar 1565 starb, übrigens gleich andern seiner Genossen jenes behaglich-üppige Weltleben führte, welches bei der hohen Geistlichkeit vor der Reformation allgemein vorherrschte, ließ sich als poetischer Übersetzer von Virgils „Äneide" (5. und 6. Buch) preisen oder auch auf seine französischen Gedichte hin den Namen des französischen

13*



ziehe̲r des Prinzen Ka
durchlebte die ersten Z
starb mitten in denselbe
lyrische Dichtungen sin
Poeten der Plejade; wen
sein Vorbild, dessen Di
trug. In seinen „Liebe
des pierres précieuses“; e
rakteristische Bilder und
nur einem wirklich poetisc
Jodelles dramatische Ve
Lustspiel in Versen, „Die
welches Beifall fand und,
den unmittelbar nach se
(„Oeuvres“; erster Druck,
gegeben von Gouverneur,
fanatischen Genius der Ge
liche Belleau sein Opfer u
lateinischer Sprachmengun
men metrificum de bello h
unerfreuliche Gestalt, die
ganzen Periode, um die es
sentierend, war Jean A
Sohn des Lazare de Baï
venezianischen Republik, 1
gemeinschaftlich



des Sophokles und hatte sich bei seinen Studien der römischen Dichter im Entschluß befestigt, die römischen Versmaße, die durch sie bedingte Reimlosigkeit, die Silbenwägung an Stelle der Silbenzählung der französischen Lyrik aufzuzwingen. Er scheiterte hierbei vollständig, selbst die Genossen der Plejade enthielten sich des Spottes nicht und die „Baïfins“ getauften Verse wurden sprichwörtlich. Übrigens beschränkte sich Baïf in seinen von ihm selbst gesammelten „Werken“ („Oeuvres“; erster Druck, Paris 1572—73) keineswegs auf diese Versuche, sondern dichtete auch in eingänglichern Rhythmen. Seine üppigen und lüsternen Nachahmungen des Martial fanden zahlreiche Bewunderer. Unter seinen Zeit- und Tendenzgedichten findet sich eine Lobpreisung der Bartholomäusnacht und ein Hohngedicht auf die Leiche des ermordeten Coligny, die Baïf zu den nicht leicht zu vergessenden Poeten der Gegenreformation und der zerrüttetsten, unheilvollsten Zeit Frankreichs stellen, ohne daß man ihn gerade um diese Art der Unsterblichkeit beneiden dürfte.

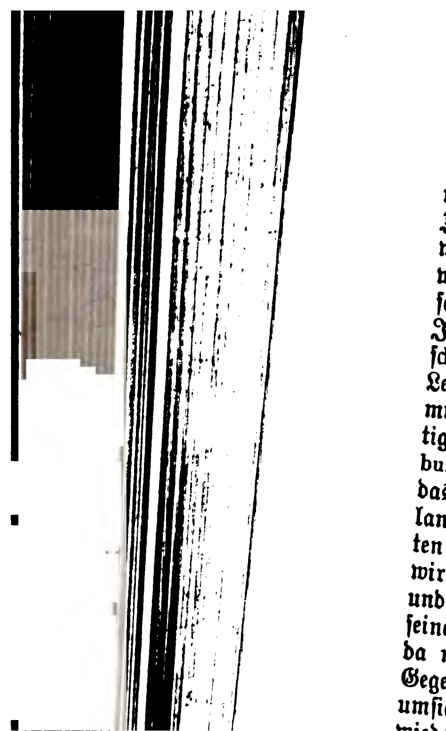
Die Gegenreformat

Gegenüber dem Auffc
welche die vom Geiste des
zismus durchdrungene ob
romanischen Ländern gew
gleichgestimmte Poesie in
Zahl, vor allem aber der B
mächtig und imponierend.
bedeutungslos nennen dür
tigkeit der gegenreformato
welche die restaurierte Ki
anschauung ausübten, trete
litterarischen Talenten entge
ungünstigsten Boden der W
art der großen rückgewandte
gewissen Momenten des 16.
Ende der Regierung Maximi
Anschein gehabt, als werde
Doppelgestalt, wie beinahe d
des gesamten geistigen Lebe
Wie dürftig und untergeordne
der poetisch-litterarischen Kän
dem festen,



dem Ansturm des Protestantismus, dem Umsturz alles Bestehenden und Liebgewordenen betäubte Naturen, welche nicht in der Lage waren, sich die beste Bildung der Zeit anzueignen, geschweige denn, sie zu beherrschen. Und wenn schon seit 1560 von Wien, Ingolstadt und Dillingen, der fürstbischöflich augsburgischen Residenz, aus die Jesuiten geistigen Einfluß erlangten, rheinabwärts nach Speier, Köln, Paderborn vordrangen, so konnten sie noch jahrzehntelang, großenteils Spanier und Italiener, auf dem Gebiet der Litteratur den Protestanten zunächst nichts entgegensetzen als ihre lateinischen Andachtsbücher und jene lateinischen Schulkomödien, die bald mit opernmäßigem Prunk in allen ihren Unterrichtsanstalten dargestellt wurden.

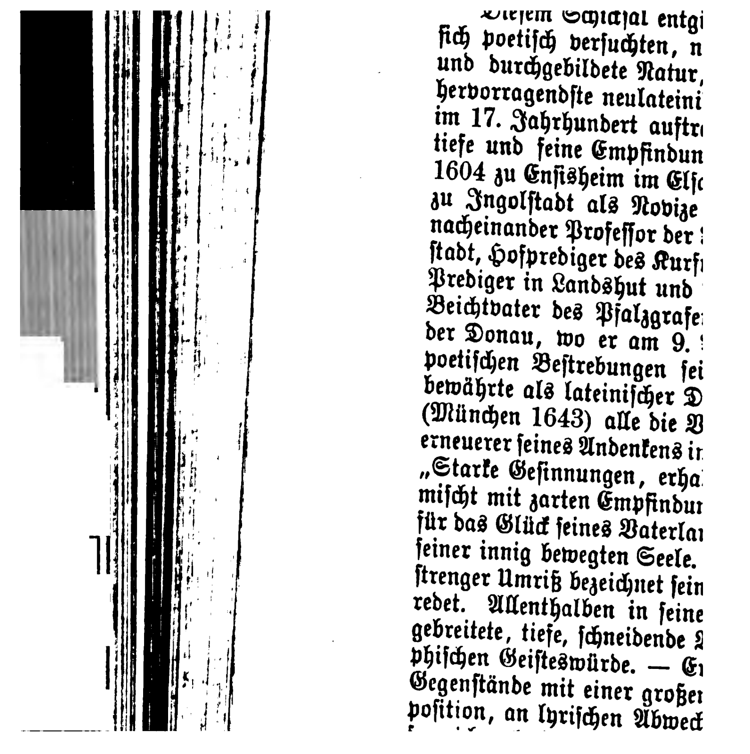
Seit den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts jedoch war die Gegenreformation auch in Deutschland, unterstützt durch die Herzöge von Bayern und die geistlichen Fürsten, im beständigen Vorschreiten. Der Versuch des Kurfürsten Erzbischof Gebhard Truchseß von Köln, sein Erzbistum zu reformieren und als weltliches Fürstentum zu behaupten, scheiterte schmählich; nach dem Sieg in der Kölner Streitfrage erstarkte die katholische Partei im Reich mehr und mehr und konnte nicht nur wagen, fester und zuletzt angreifend aufzutreten, sie gewann auch unzweifelhaft eine geistige Herrschaft über hunderttausende von Gemütern zurück. Die Schulen der Jesuiten begannen ihre Wirkungen bis in die deutsche protestantische Welt hinein zu erstrecken. Wohl wogte in mehr als einem deutschen Lande der Kampf zwischen dem vorwärts drängenden Calvinismus — denn das spezifische Luthertum war bereits in den früher errungenen Gebieten in eine Art Erstarrung gesunken und gewann keine wesentliche Ausbreitung mehr — und der neu erstarkten alten Kirche durch zwei Menschenalter auf und ab und ward teilweise erst im Dreißigjährigen Krieg entschieden. Aber von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ward es gewisser, daß wenigstens eine Hälfte Deutschlands durch die Gegenreformation rekatholisiert werden würde. Im ersten Jahrzehnt des großen Kriegs und beim Erlaß des Restitutionsedikts konnte es den Heißspornen der katholischen Partei selbst scheinen, als könne der Protestantismus vom deutschen Boden überhaupt wieder vertilgt werden. Und um diese Zeit begann denn auch eine Wiederbeteiligung des katholischen Teils von Deutschland am litterarischen Leben der Nation. Freilich eine höchst vereinzelte und spärliche Betei-



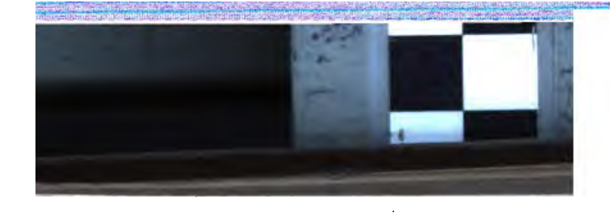
als der erste wirklich
weder übertroffene noch e
immer Friedrich Spe
Kaiserswerth geboren, im
Bildung empfing und ber
Nacheinander war Spe al
theologie zu Köln, als Pre
und Priester zu Würzburg
Zu den Pflichten seines A
welche als Hexen und Zau
waren, den letzten geistliche
setzlichen Thätigkeit gewan
Jesuit die erschütternde Übe
schenden Wahns unschuldig
Leiden ihn dies erfüllt, t
mutig griff er zur Feder, v
tige, lateinisch geschriebene „
bus contra sagas“, welche 1
das erste, aber das erste wir
land schändenden Greuel wur
ten sucht Spe fortwährend fü
wirken, so daß ihm fraglos sei
und die Hexenprozesse einen hö
seine Dichtungen. 1628 war
da nach dem Bistum Hildesh
Gegenreformation durchführen
umsichtiger Klugheit gethan



Erst nach Spes Tod erschienen seine Gedichte, die indessen bereits während seines Lebens eine gewisse Verbreitung durch Abschriften erlangt zu haben scheinen. Ein kleiner Teil der innigen geistlichen Lieder des Poeten war in dem zumeist in Prosa geschriebenen Andachtsbuch „Güldenes Tugendbuch" (erster Druck, Köln 1649) enthalten. Darunter einige der schönsten Lieder: „So nur mein Heiland steht bei mir", „Ade, fahr deine Straßen" und „Da Jesus an dem Kreuze stund". Das eigentliche poetische Hauptwerk des Dichters: „Trutz-Nachtigal oder geistlich-poetisches Lustwäldlein" (erster Druck, Köln 1649; zahlreiche Ausgaben, spätere Modernisierungen; neueste Ausgabe von Gustav Balke, Leipzig 1879), gibt dieselben Stimmungen, welche das „Güldene Tugendbuch" erfüllen. Die Gesinnung des Dichters ist nicht nur eine tief religiöse, sondern man fühlt den Liedern der „Trutz-Nachtigal" geradezu an, daß Spe durch alle Schrecknisse einer im eigentlichsten Sinn des Worts furchtbaren Zeit hindurch gegangen, keine Freude, keinen Trost, kein Leben kennt außer in der Hingabe an Gott und Heiland. Er überträgt wohl den spielenden und malenden Ton der italienischen Lyriker des vorangegangenen Zeitalters in seine lyrischen Gedichte, oder er schließt sich an die ältern geistlichen Hymnendichter an, immer aber hat er ein Eigenes, seine Liebe, seine Inbrunst, seine reine Empfindung und Todessehnsucht zu geben. Seine „Hirtengesänge" sollen andre Wirkungen hervorbringen als die Guarinischen. Und wenn natürlich Spe sich selbst von grellen Geschmacklosigkeiten seiner Zeit im allgemeinen und der besondern Bildung, in der er stand, keineswegs frei erhielt, so leuchtet die wirkliche innere Ergriffenheit und das warme Herzensleben des Dichters durch seine tändelnden Formen hindurch. Die Morgenröten, die er mit Rosenglanz sich zieren, der silberweiße Tag, den er aufgehen sieht, der Mond, der fromme Sternenhirt, welcher seinen Schafen leuchtet, die Sonne, das klare Gold, das sie schon im frischen Purpurschein preisen, sind ihm nicht poetische Tropen, sie leben offenbar in seinem ergriffenen Gemüt. Und während ein Grundton der Trauer, des weichsten, ja weichlichsten Mitgefühls für Leid und Elend durch Spes Gedichte hindurchklingt, wird der Dichter mutig, wenn er des Todes spottet, wenn er im Geiste des heiligen Franz Xaver, der nach Japan schifft, den Sinn besingt, der da, wo das Herz ihn treibt, wo es sich um unsterbliche Seelen



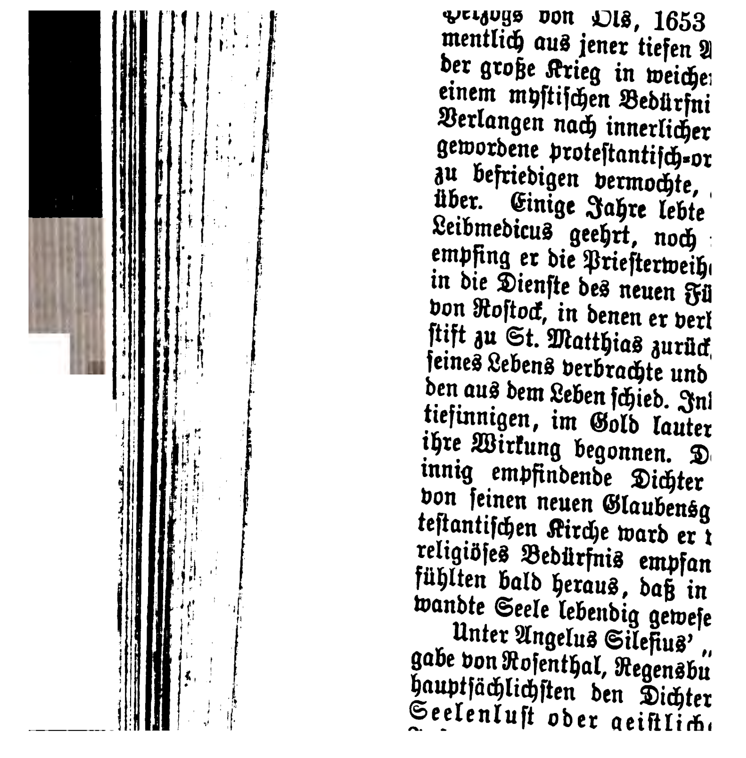
Diesem Schicksal entgi
sich poetisch versuchten, n
und durchgebildete Natur,
hervorragendste neulateini
im 17. Jahrhundert auftr
tiefe und feine Empfindun
1604 zu Ensisheim im Elsa
zu Ingolstadt als Novize
nacheinander Professor der
stadt, Hofprediger des Kurf
Prediger in Landshut und
Beichtvater des Pfalzgrafe
der Donau, wo er am 9.
poetischen Bestrebungen sei
bewährte als lateinischer D
(München 1643) alle die V
erneuerer seines Andenkens in
„Starke Gesinnungen, erha
mischt mit zarten Empfindun
für das Glück seines Vaterla
seiner innig bewegten Seele.
strenger Umriß bezeichnet sein
redet. Allenthalben in seine
gebreitete, tiefe, schneidende
phischen Geisteswürde. — E
Gegenstände mit einer große
position, an lyrischen Abwech



Hempel, Bd. 3, S. 211.) Unter seinen deutschen Gedichten näherte er sich im „Ehrenpreis Marias" und „Lobgesang zu Ehren der elftausend heiligen Jungfrauen" der Weise seines Zeit- und Ordensgenossen Fr. Spe. — Unter den sonstigen katholischen Lyrikern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts müssen ferner hervorgehoben werden: David Gregor Corner, geboren zu Hirschberg in Schlesien 1587, nacheinander Jesuitenzögling zu Prag, katholischer Pfarrer, der an der Gegenreformation in den österreichischen Erbländern entscheidenden Anteil nahm, im spätern Lebensalter in den Benediktinerorden eintrat und als Abt zu Göttweih am 9. Januar 1648 in Wien starb. Corners eigne religiöse Lieder wurden teils in dem „Großen katholischen Gesangbuch" (Fürth 1625), dessen Sammler und Herausgeber er war, teils in der „Geistlichen Nachtigall der katholischen Deutschen" (Wien 1649) veröffentlicht. Dieselbe Sammlung brachte auch Lieder von Johannes Khuen, der gleichfalls zu den wenigen bessern Vertretern der katholischen Liederdichtung in diesem Zeitraum zählte.

Unter den Poeten, welche Spe in unglücklicher Weise nachahmten, erlangte Laurentius von Schnüffis, Franziskanermönch und geborner Schweizer, eine gewisse Geltung. Sein „Mirantisches Flötlein oder geistige Schäferei" (Konstanz 1682) und seine „Mirantische Mayenpfüff" (Dillingen 1692) erwiesen die Enge und Eintönigkeit einer Vorstellungsweise, welche ihre religiösen Empfindungen nur in den spielenden Bildern der Hirtendichtung lebendig darzustellen wußte. Einfacher, aber in seiner Einfachheit innerlich mannigfaltiger erscheint Pater Procopius, zu Templin in der Mark Brandenburg 1608 geboren, der frühzeitig zum Katholizismus übergetreten und Kapuziner geworden war, als welcher er 1680 zu Linz starb. Procopius gab zahlreiche Predigtsammlungen heraus, in deren Anhängen er seine Gedichte veröffentlichte, die in ihrem Strophenbau, ihrer ganzen formellen Behandlung sowie ihrem Gehalt nach den verklingenden Meistersängerweisen näher standen als der deutschen Poesie des 17. Jahrhunderts, der Opitz das Gesetz geschrieben hatte.

Von größerer Bedeutung als alle seither genannten Poeten, einer der tiefsten und originellsten deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts, in dunkler und roher Zeit eine Erscheinung nicht nur von ernstem Gehalt, sondern von herzgewinnender und





Dich lieben, meine Stärke", „Die Seele Christi heil'ge mich", „Mir nach! spricht Christus, unser Held", „Auf, auf! o Seel', auf, auf, zum Streit!" „Liebe, die Du mich zum Bilde Deiner Gottheit hast gemacht", haben mit Recht über Jahrhunderte hinweg Herzen ergriffen. — In ganz andrer Weise als in der „heiligen Seelenlust" tritt uns der Dichter in seinem zweiten Hauptwerk, dem „Cherubinischen Wandersmann" (geistreiche Sinn- und Schlußreime; erster Druck, Wien 1657; neueste Ausgabe a. a. O.), entgegen. In sechs Büchern von gereimten Zweizeilen („Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein — Ganz lauter wie Kristall soll Dein Gemüte sein") häufte Angelus Silesius in diesem Lieblingsbuch aller andächtig mystischen Naturen (das freilich von mehr als einer Seite auch des heillosesten Pantheismus angeklagt ward) einen Schatz tiefsinniger Aussprüche über Gott und Welt, Leben und Tod, über das tiefste Verhältnis des Menschen zu Gott und Gottes zu ihm, Aussprüche, die nur aus der Seele eines Dichters quellen konnten, der die höchsten Wonnen des Einklangs mit der ewigen Liebe in sich erfahren, der dabei von der reinsten Menschenliebe durchdrungen war, da nach seiner tiefsten Überzeugung der Mensch so wenig sich selbst lebe, als der Regen ihm selbst regne oder die Sonne ihr selbst scheine. In vielen dieser Sprüche sind Nachklänge der Mystiker des Mittelalters und unzweifelhaft auch der mystischen Schriften Jakob Böhmes, des philosophischen Schusters von Görlitz; der Dichter spielt mit den Gegensätzen und gewagtesten Vorstellungen; über allem aber schwebt eine selige Trunkenheit des Gefühls, eine himmlische Zuversicht, daß nichts blühen und gedeihen könne, ohne im Äther der ewigen Liebe gewesen zu sein. Die Rose, welche das Auge des Dichters entzückt schaut, „die hat von Ewigkeit in Gott also geblüht". Im „Cherubinischen Wandersmann" wird ein Stück Geistesleben und Phantasie des Mittelalters wiederum lebendig, und insofern ist dies poetische Büchlein das späteste, aber interessanteste deutsche Litteraturprodukt der Gegenreformationsbewegung, interessant und hoch charakteristisch zugleich, da ja die ganze Bewegung selbst von der Vorstellung ausgegangen war, daß es möglich sei, die europäische Welt in das Mittelalter zurückzuführen.



Zweiundachtzigstes Kapitel.

Die Gegenreformation in der englischen Litteratur.

Unter den Ländern, welche in der Epoche der Gegenreformation von den geistlich-weltlichen Leitern der alten Kirche als wiederzugewinnende Gebiete scharf im Auge behalten wurden, befand sich auch England. Mit der ganzen Energie, welche die streitende Kirche jener Tage auszeichnete, wurde, seit unter der Regierung der Elisabeth der Charakter Englands nicht nur als eines protestantischen Staats, sondern auch als des vorkämpfenden protestantischen Staats entschieden war, der Sturz der Königin, die Restauration des Katholizismus in England betrieben. „Eben gegen sie (Elisabeth) richtete die Hierarchie, als sie wieder streitfähig war, ihre nachdrücklichsten Anstrengungen: wie ein Autor der Zeit die mit dem Papst wider die Königin Verbündeten untereinander sagen läßt: ‚Wir wollen sie töten, und das Erbteil wird unser sein'. Sie hat mit diesem Bund einen Kampf bestanden, bei dem es jeden Augenblick Sein oder Nichtsein galt." (Ranke, „Englische Geschichte vornehmlich im 17. Jahrhundert"; 4. Auflage, Leipzig 1877, Bd. 1, S. 323.) Und wenn die Angriffe der spanischen Flotten scheiterten, selbst die irischen Aufstände, die durch priesterliche Sendboten entzündet und geschürt wurden, die Herrschaft Elisabeths nur vorübergehend bedrohen konnten, wenn auch unter den der großen Königin folgenden Regierungen der ersten Stuarts den Katholiken nur Erleichterungen, aber nicht die ersehnte Herrschaft zu teil ward, so blieb eine Propaganda, blieb eine fortgesetzte geistige Einwirkung im Sinn der Gegenreformation fortwährend im Gang. Das englische Kollegium zu Rom, die englischen Klöster in Paris, Reims und Douai bildeten ebensoviele Mittelpunkte eines Lebens, welches dem auf der Insel herrschenden entschieden entgegengesetzt war. Jesuiten durch-

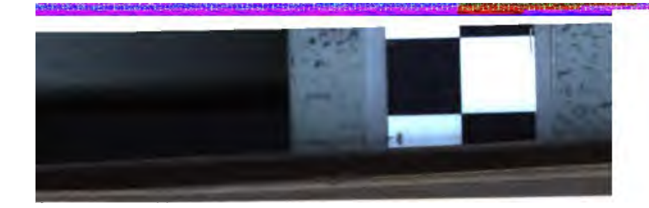


zogen in allen erdenklichen Verkleidungen England, namentlich die nördlichen Grafschaften, in denen ein nicht unbeträchtlicher Teil des Adels an der alten Kirche festgehalten hatte. Eine englisch-katholische Litteratur, freilich beinahe ausschließlich theologischen und polemischen Inhalts, ward auf ausländischen Pressen gedruckt und nach England selbst hinüber verbreitet. Aber in noch stärkerm Maß gilt das, was von den ersten litterarischen Einwirkungen der Jesuiten in Deutschland gesagt werden mußte, von der gleichen Thätigkeit und ihren Erfolgen in England. Sie blieben der Gesamtheit des englischen Volks beinahe vollständig fremd. Es läßt sich nicht mehr übersehen, wie vielen Beifall die hauptsächlich gegen die Königin gerichtete Streitlitteratur in gewissen Kreisen noch gefunden hat — der charakteristische Unterschied zwischen der gegenreformatorischen Bewegung in Deutschland und in England war jedenfalls der, daß ihre Bedeutung in Deutschland gegen den Beginn des 17. Jahrhunderts beständig wuchs, in England aber nur vereinzelte Erfolge erzielte. So blieb auch die Nachwirkung des Geistes, welchen die Verschwörungen Norfolks und die Erhebung der Earls im Norden gegen Elisabeth hervorgerufen, welcher so viele Mörderarme gegen Elisabeth bewaffnet hatte, in der englischen Dichtung immer nur vereinzelt, es war in dieser katholisch-englischen Litteratur so wenig folgerichtige Entwickelung als Zusammenhang mit dem eigentlichen Leben des englischen Volks. In der Hauptsache stellt sich die englische Litteratur von katholischer Tendenz als eine Litteratur von Flüchtlingen und Emigranten dar und trug das eigentümliche Gepräge einer solchen je länger je mehr; im Lauf des 17. Jahrhunderts trat bei den Gliedern der englischen Seminare und in den Klöstern englischer Zunge in Frankreich und Italien selbst eine Entfremdung von der lebendigen Sprache ein, welche in ganz anderm Sinn entscheidend ward als in Deutschland. Die Mehrzahl der Schriften, welche in dieser Zeit an den bezeichneten Orten entstand, gehört überhaupt der Geschichte der Dichtung nicht an. — Doch gediehen, als unter König Jakob I. und Karl I. die Wut der Verfolgung nachließ, einige Poeten katholischer Gesinnung in England selbst.

Den Mittelpunkt der katholischen Bewegungen und Hoffnungen auf der britischen Insel bildete bekanntlich ein paar Jahrzehnte hindurch die gefangene Königin Maria Stuart von

Schottland, im allgemeinen eine poetisch leidenschaftliche, also auch dichterisch begabte Natur, welche indes ausschließlich in französischer Sprache gedichtet hat und auf die Weiterexistenz einer katholisch-englischen Litteratur keinerlei Einfluß zu üben vermochte.

Der bedeutendste Dichter von katholischer Gesinnung und Überzeugung in englischer Sprache war Robert Southwell, dem das Schicksal zu teil ward, in jugendlichen Jahren als Märtyrer für seine Kirche zu sterben. 1560 zu Faiths in Norfolk geboren, ward er im Ausland erzogen, trat früh in die Gesellschaft Jesu ein, war um 1585 Präfekt des englischen Jesuitenkollegiums in Rom und ward ausgangs der achtziger oder anfangs der neunziger Jahre in der gefährlichen Rolle eines Missionärs und wandernden Trösters und Beichtvaters aller der alten Kirche Treugebliebenen nach England entsendet. Die heftige Katholikenverfolgung, die infolge der Verschwörungen gegen die Königin Elisabeth und der Bedrohung Englands durch Spanien ausbrach, brachte auch Southwell den Untergang. Er wurde 1592 verhaftet, drei Jahre im Tower eingekerkert und schließlich am 21. Februar 1595 zu Tyburn in grausamster Weise hingerichtet. Das Schicksal dieses Priesters erregte selbst in jenen Tagen, wo der protestantische Volksgeist fanatisch erregt und vom Hängen und Vierteilen katholischer Priester lebhaft befriedigt war, eine tiefere Teilnahme, die sich nach Veröffentlichung seiner hinterlassenen Dichtungen beständig steigerte. Dieselben erschienen unter dem Titel: „Die Klage des heiligen Petrus und andre Gedichte" („Saint Peters complaint with other poems"; London 1595; neueste Ausgabe „Poetical works of R. S.", herausgegeben von B. W. Turnbull, London 1856) und belegen, daß in diesem Jesuiten eine reine, echte und tiefe Religiosität und eine unzweifelhafte poetische Begabung lebendig und wirksam waren. Zeigt sich in dem größern Gedicht „Die Klage des heiligen Petrus" eine Hinneigung zu jener Rhetorik, die in den lateinischen Poesien der Gesellschaft Jesu beinahe ausschließlich herrscht, so sind dafür die kleinern Hymnen und liedartigen geistlichen Gedichte Southwells von echter Unmittelbarkeit und schlichter Innigkeit. Ein Hauch von zarter Sehnsucht nach dem höchsten Frieden, von rührender Ergebung in ein dunkles und hartes Schicksal, von echt christlicher Milde, die auch den Feinden und Verfolgern verzeiht, verklärt seine kleinern Gedichte.



Einer spätern Generation als Southwell gehörte **William Habington** an, welcher im Kreis der englischen Dichter aus den Tagen König Karls I. die gegenreformatorischen Gesinnungen und Tendenzen unter günstigern Verhältnissen vertrat als die wenigen Glaubens- und Strebensgenossen früherer Zeit. William war der Abkömmling einer jener katholischen Familien, die unter ihrem Zwiespalt mit den herrschenden Zuständen und Meinungen schwer litten, sein Vater Thomas Habington war als Anhänger der Königin Maria Stuart und als angeblicher Genosse der Verschwörung Babingtons hart angeklagt und lange eingekerkert gewesen; er selbst soll am 4. November 1605, dem Tag der Vereitelung der Pulververschwörung und damit der frevelhaften Hoffnungen der katholischen Partei, zu Hendlip bei Worcester zur Welt gekommen sein. Seine Erziehung erhielt er bei den Jesuiten zu St. Omer und in Paris. Späterhin vermählte er sich mit jener Dame, die er als „Castara" in seinen Gedichten feierte, Lady Lucy Herbert. Er lebte meist in London und am Hof, wo seit der Heirat König Karls mit Henriette von Frankreich die Katholiken wiederum eine gute, selbst eine bevorzugte Stellung einnahmen, und starb während Cromwells Regierung im Jahr 1654. Als Dichter behauptete Habington eine ziemlich isolierte Stellung, er scheint eine ernste, keusche, tief-innerliche Natur gewesen zu sein, der es Bedürfnis war, ihr heiligstes Empfinden poetisch zu gestalten. Sein gefeiertstes Werk blieb die lyrische Sammlung „**Castara**" (erster Druck, London 1634; vollständige Sammlung, ebendas. 1640; neueste Ausgabe von Edw. Arber, ebendas. 1870), in welcher er die an eine Geliebte gerichteten Sonette und Lieder, die insgesamt eine starke, reine, zärtliche, aber zurückhaltende und ein wenig allzu würdevolle Liebe feiern, mit seinen religiösen Gedichten vereinigte. In letztern (teilweise freien Nachdichtungen von Stellen aus den Psalmen und dem Buch Hiob) erscheint der Dichter nicht eben als Fanatiker, aber als unbedingt gläubiger, auf den Sieg der alleinseligmachenden Kirche vertrauender Katholik. In minder gewinnender Weise, aber mit entschiedenem Talent legte Habington seine Gesinnungen in einem dramatischen Werk dar, das kurz vor dem Untergang der altenglischen Bühne im Jahr 1640 auf dem Black-Fryarstheater zur Aufführung kam: „**Die Königin von Aragonien**", eine Tragikomödie („The queene of Arragon"; erster Druck, London 1640; neueste

Ausgabe in Dodsley: „Collection of Old Plays"; ebendas. 1825—27, Bd. 9), war ein nicht uninteressanter Versuch, das spanische Drama mit seinen eigentümlichen Voraussetzungen und Begriffen auch auf der englischen Bühne einzubürgern. — Habington erwies sich mit demselben als der einzige englische Schüler und Nachahmer Calderons. Die spanischen Ehr- und Loyalitätsbegriffe, daneben aber auch die Forderung einer gewissen großmütig-ritterlichen Askese gehen durch diese Tragikomödie hindurch und stellen den Idealen der die englische Bühne beherrschenden Dramatiker sehr abweichende gegenüber.

In einem denkwürdigen und einigermaßen schwierig zu charakterisierenden Verhältnis zu den katholischen Tendenzen und Stimmungen in der englischen Poesie jener Tage steht ein so eigentümlicher Dichter wie John Donne. Gleich Habington der Sohn katholischer Eltern, 1573 zu London geboren, hatte sich Donne auf den Universitäten zu Cambridge und Oxford den Rechtsstudien gewidmet. Die Teilnahme, welche er gleichzeitig den religiösen Kämpfen der Zeit zuwandte, ließ ihn die Streitfrage zwischen den Kirchen von Rom und England wiederholt erwägen, und noch in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts trat der junge Jurist zur anglikanischen Kirche über. Nicht genug damit, er widmete sich fortan dem Studium der Theologie und dem Dienst seiner neuen Kirche, ward Kaplan König Jakobs I. und zuletzt Dechant von St. Paul in London, als welcher er am 31. März 1631 starb. John Donne, welcher einer der einflußreichsten lyrischen Dichter des nächsten Halbjahrhunderts ward, sollte, seinem Glaubenswechsel nach zu schließen, zu den litterarischen Vertretern des reformatorischen Gedankens und der protestantischen Lebensanschauung gehören. Thatsächlich und geistig aber bedeutete sein Übertritt von der katholischen zur anglikanischen Kirche kaum viel mehr als ein Abfinden mit den Thatsachen und eine Erkenntnis, daß die Hochkirche der römischen noch nahe genug stehe oder wieder nähergebracht werden könne. Der Konvertit bewahrte nicht nur gewisse Überzeugungen, Neigungen und Stimmungen seiner Jugend, sondern gehörte auch zu jener Gruppe von englischen Geistlichen, die unter den beiden ersten Stuarts eifrig dafür wirkten, daß die englische Kirche zu einer vorzugsweise bischöflichen gestaltet und in den Formen ihres Gottesdienstes der katholischen möglichst angenähert wurde, jener Gruppe, welche den falschen Verdacht weckte, daß es auf



eine bedingungslose Wiedervereinigung mit Rom abgesehen sei. So darf es nicht Wunder nehmen, daß namentlich die religiöse Lyrik Donnes einen Schimmer trägt, wie er der geistlichen Poesie des Katholizismus eigen ist. Es mag sein, daß ein Teil der Gedichte Donnes an die allerheiligste Jungfrau, an die Heiligen aus seiner frühesten Periode stammt, in der er selbst noch Katholik war, ein andrer entstand sicher in späterer Zeit und trägt doch verwandtes Gepräge. Die Einwirkungen der italienischen Poesie, ihrer Mischung sinnlicher und andächtig-schwärmerischer Vorstellungen zeigen sich auch in Donnes Gedichten. Darüber hinaus offenbart sich auch bei dem nicht geistlichen Lyriker, dem gepriesenen poetischen Satiriker, eine entschiedene Verwandtschaft mit Marini. Die Neigung zu geistreichen Einfällen und überraschenden Bildern, zu erzwungenen Vergleichen, zur Hereinziehung prosaischer Wissenselemente in die Dichtung, das Überwiegen der scharfsinnigen Betrachtung und der Mangel einer dem lyrischen Gedicht unentbehrlichen Totalstimmung, welche von lauter angeblich poetischen Einzelheiten gleichsam erstickt wird, alle diese Eigentümlichkeiten der Donneschen Dichtung entsprechen dem allgemeinen Zug zu einer Poesie, die, wesentlich dem Verstand entsprossen, auch nur mit dem Verstand gewürdigt werden und nie in die unmittelbare Empfindung übergehen kann. Die poetischen Leistungen Donnes, obschon bei seinen Lebzeiten bekannt genug und in Einzeldrucken und Abschriften viel verbreitet, wurden erst nach seinem Tod in seinen „Gedichten" („Poems"; erster Druck, London 1633; neueste Ausgabe von A. B. Grosart, ebendas. 1873) gesammelt; sie übten auf eine ganze Reihe der jüngern Lyriker einen bedenklichen Einfluß, ihre Nachwirkungen sind in der Lyrik der englischen Restaurationsepoche noch sehr deutlich zu erkennen.

Einen denkwürdigen Gegensatz zum Leben Donnes gewährt dasjenige des Dichters Richard Crashaw, der als Poet aus Donnes Schule hervorwuchs. Als Sohn eines anglikanischen Geistlichen nach 1600 zu London geboren, studierte er in Cambridge, widmete sich der Kirche, ward während des Bürgerkriegs wegen seiner Weigerung, den Covenant zu unterschreiben, abgesetzt, flüchtete nach Frankreich und trat hier zur römischen Kirche über, der er sich innerlich längst verwandt gefühlt hatte. Während seines Exils zu Paris litt er anfänglich große Not, erhielt aber schließlich auf Empfehlung der Königin Marie Henriette, eine

Pfründe an der Kirche von Loretto; er starb um 1650, als die Aussichten seiner neuen Kirche im alten Vaterland dunkler als je zuvor erschienen. Seine „Geistlichen Gedichte" („Sacred poems"; erster Druck, Paris 1652; neueste Ausgabe als „Poetical works of R. C.", herausgegeben von W. W. Turnbull, London 1858) nähern sich in ihrer Mischung von schmachtender Weichheit und feuriger Inbrunst, von wirklich religiöser Empfindung und einer gewissen tändelnden Lüsternheit den Gedichten romanischer geistlicher Lyriker, soweit dies unter den andern sprachlichen Voraussetzungen nur immer möglich ist, sie entlehnen einen Teil ihrer Bilder von den Mystikern des Mittelalters und sind ein entscheidender Beweis dafür, wie weit der Zauber jener bunten sinnlichen Schönheit, der von der restaurierten alten Kirche ausstrahlte, Anziehungskraft ausübte. Die Erscheinung der genannten und kurz charakteriesierten katholischen und katholisierenden Poeten in einer im großen und ganzen doch eminent protestantischen Litteratur bringt uns die Gewalt und die geistige Macht der gegenreformatorischen Bewegung so gut zum Bewußtsein, als der Sieg, den dieselbe im Süden Europas über den Geist der vorangegangenen großen Kultur- und Kunstepoche errungen hatte.



Dreiundachtzigstes Kapitel.

Polen und die polnische Dichtung im 16. und 17. Jahrhundert.

In der Reihe der Völker, deren Schicksal auf Jahrhunderte durch den Ausgang der harten Kämpfe zwischen Reformation und Gegenreformation bestimmt und entschieden ward, begegnen wir auch der Nation der Polen, deren Reich um den Beginn des 16. Jahrhunderts der einzige rein slawische Staat von einigermaßen vorgeschrittener Kultur und politischer Bedeutung war. Die Entwickelung des polnischen Volks hatte gerade im Verlauf der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts rasche Fortschritte gemacht. Um dieselbe Zeit, wo in Süd- und Westeuropa die große Renaissancebewegung im vollen Gang war, um dieselbe Zeit, wo in Deutschland die Reformation begann, um auf der Stelle weit über die Grenzen des Deutschen Reichs hinauszuwirken, erlebte das Königreich unter den letzten Herrschern aus dem Königshaus der Jagellonen seinen größten Aufschwung, die alten Länder des Schwertordens und des Deutschen Ordens gerieten in immer stärkere Abhängigkeit von Polen. Bald genug drang dafür die Reformation selbst in Polen ein. Und war der Ausbreitung der neuen Lehre die Existenz so vieler unabhängigen Territorialgewalten in Deutschland günstig gewesen, so zeigten sich die eigentümlichen Verhältnisse Polens noch viel förderlicher. Hier, wo jeder Edelmann auf seinem Gut als kleiner König waltete, wo die königliche Gewalt gegenüber der Aristokratie im Lauf der Zeiten nicht gewachsen, sondern gemindert war, wodurch das ganze 16. Jahrhundert hindurch die Umgestaltung des Königreichs in eine Adelsrepublik entschiedene Fortschritte machte, fand die gewaltig religiöse Bewegung der Zeit tausend Stätten. Jede Lehre und Richtung des Reformationsjahrhunderts hatte in Polen ihre Anhänger, Sektierer und „Schwarmgeister", welche in Wittenberg verflucht und geächtet

und in Genf mit dem Feuertod Servets bedroht waren, flüchteten nach Polen und erfreuten sich hier einer verhältnismäßigen Sicherheit. Als 1572 mit König Siegmund August der Mannesstamm des jagellonischen Königshauses erlosch und Wahlkönige mit immer beschränkterer Macht an die Spitze der Republik Polen traten, war der im Reich herrschende Rechtszustand der einer völligen Toleranz aller christlichen Bekenntnisse. Katholiken und Griechen, Bekenner der Augsburgischen Konfession und Calvinisten lebten nebeneinander, Mährische Brüder wanderten nach Polen aus, die Wiedertäufer siedelten sich im Weichselthal an, und die verrufenen Socinianer errichteten ihre Schule zu Rakow. Durch die „Pax Dissidentima“ waren die Könige Heinrich von Anjou (nachmals Heinrich III. von Frankreich) und Stephan Bathori gezwungen worden, die Gleichberechtigung der Konfessionen anzuerkennen; es galt als Grundsatz, daß jeder Edelmann auf seinen Gütern frei seinen Glauben bekennen dürfe, und die Zahl der Dissidenten schien ihnen den nötigen politischen Einfluß für alle Zeiten zu sichern.

Aber so drohend und ungünstig sich für die alleinseligmachende Kirche die Verhältnisse in Polen anließen: ihre Häupter und Sendboten verzagten nicht am Wiedergewinn der alten Herrschaft, ja sie arbeiteten zu gleicher Zeit daran, die Anhänger des Evangeliums zu verdrängen und die meist von Rom getrennten Bekenner der orientalischen (griechischen) Kirche wiederzugewinnen. Die Gesellschaft Jesu stand unter den Kämpfern für die Gegenreformation auch in Polen obenan, ja man kann sagen, daß durch ihren Eifer, ihre Unermüdlichkeit, ihre kluge Benutzung aller Verhältnisse der Sieg der alten Kirche wesentlich entschieden wurde. Seit 1569 Bischof Hosius von Ermeland die Jesuiten ins Land gerufen, König Stephan Bathori ihnen die Universität Wilna überantwortet, wußten sie durch die Erziehung der jungen Edelleute, durch ihre predigende und litterarische Thätigkeit eine mächtige Wirkung zu gewinnen. Unter König Siegmund III., der um des alten Glaubens willen sein Königreich Schweden verlor und in Polen die wachsende Willkür der Olichargie tausendfach zu erfahren hatte, war das Übergewicht der katholischen Kirche bereits wieder ersichtlich. So weit die königliche Macht in der Adelsrepublik noch reichte, war sie wiederholt zu gunsten der gegenreformatorischen Anstrengungen in die Wagschale gelegt worden. Und kurze Zeit hindurch schienen die



Vorkämpfer derselben auf der Seite des Königtums gegenüber der trotzigen, immer zum Widerstand und Aufstand bereiten Aristokratie zu stehen. Aber bald genug begriffen namentlich die Jesuiten mit ihrem scharfen Urteil und ihrer wundersamen Anschmiegungskraft, daß die Halbanarchie der polnischen Zustände ihnen günstiger sei als eine starke Königsgewalt. Wie sie in Madrid die unbedingte Herrschgewalt des absoluten Königs, in Paris zur Zeit der Ligue die demokratischen Bestrebungen für ihre eigensten Zwecke ausgenutzt hatten, so wußten sie jetzt auch den Hochmut, die Zuchtlosigkeit und den unbändigen Freiheitstrotz der Schlachzitzen in ihrem Sinn zu lenken. Die Jesuitenschüler unter dem polnischen Adel zählten in kurzer Zeit nach Hunderten, nach Tausenden, mit ihrer Hilfe begann eine Protestantenverfolgung, welche aller Wohlthaten der Reichsgesetze und der gerühmten polnischen Freiheit dazu spottete. Gelang es auch bei den eigentümlichen Verhältnissen des ausgedehnten Reichs niemals, die Akatholiken gänzlich auszurotten, so war doch seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts die polnische Adelsrepublik wiederum ein wesentlich katholischer Staat; ein Gebiet, in welchem der Einfluß der päpstlichen Nunzien, der Bischöfe und der Jesuiten in den wichtigsten Dingen ausschlaggebend war. Die Kirche nahm die wilde Wirtschaft der tapfern polnischen Edelleute unter ihren Schutz, seit sie dieselbe für unvermeidlich ansah — und so sank zwar im Verlauf des 17. Jahrhunderts trotz aller glänzenden und rühmlichen Eigenschaften der Nation der polnische Staat unaufhaltsam, aber die Macht des Glaubens über Geister und Herzen war groß und beinahe schrankenlos.

In die Zeit des Kampfes zwischen den in Polen eingedrungenen evangelischen und sonstigen neuen Lehren und der kräftig begonnenen, überraschend glücklich und schnell durchgeführten Gegenreformation fällt die erste Blüte der polnischen Litteratur, deren Anfänge bis dahin auf volkstümliche Lieder und Erzählungen, auf chronikalische Aufzeichnungen und Andachtsbücher beschränkt gewesen waren. Die Einwirkungen der Renaissancebewegung machten sich durch das Erwachen und die langandauernde Pflege einer nicht unbedeutenden lateinischen Kunstdichtung in Polen geltend, welche Repräsentanten wie Sarbiewski und Szymonocwicz zählte und bei der allgemeinen Kenntnis der lateinischen Sprache in den höhern Ständen, welche später durch die Jesuitenschulen

noch besonders genährt wurde, der Entfaltung einer eigentlich nationalen Kunstpoesie hier hinderlicher werden konnte als anderswo. Doch fielen die Anfänge der neuern polnischen Dichtung in den Werken des Nicolaj Rej der Zeit nach mit der humanistischen Bewegung und der Verbreitung der protestantischen Lehren in Polen zusammen. Rej, 1507 zu Zurawno am Dniester geboren, aus einer Familie des niedern Adels stammend, mit dem Leben dieses Adels, der untern Volksklassen und mit der volkstümlichen, noch ungedruckten ältern Dichtung vertraut, repräsentierte in seinem Leben wie in seinen Schriften, unter denen die kulturgeschichtlich wichtige: „Die Bücher des Lebens eines ehrlichen Mannes" („Zywot pocziwego clowieka"; erster Druck, Krakau 1568), halb memoirenartig, halb lehrhaft, aber frisch und lebendig und mit unmittelbarstem Anteil geschrieben erscheint, die Bildung und die Sitten der echten Schlachzitzen. Frühzeitig schloß er sich den Protestanten an, deren Sache er in polnischen Flugschriften und Andachtsbüchern vertrat, in deren Sinn auch seine früheste poetische Thätigkeit einer polnischen Übersetzung der Psalmen galt. Späterhin versuchte sich der Dichter in satirischen und erotischen Poesien, denen nach dem Urteil von Mickiewicz und andern, die künstlerische Vollendung fehlt. Gleichwohl erlangte Rej, welcher 1568 zu Krakau starb, so große Popularität und Bedeutung, daß der Hauptvorkämpfer der Gegenreformation, Kardinal Hosius, auf seine Wiederbekehrung zum alten Glauben besonderes Gewicht legte. — Eine Dichternatur von großartiger Anlage und vielseitiger Bildung ward der neu erstehenden Litteratur in Jan Kochanowski zu teil, welcher den für die letzte Hälfte des 16. und das erste Drittel des 17. Jahrhunderts üblichen Namen des goldnen Zeitalters der polnischen Poesie allein rechtfertigt. Er war 1530 zu Siczyn „auf der Grenze der rein polnischen und polnisch-russischen Sprache" geboren, erwarb sich seine umfassende Bildung und einen Teil seiner Kunstanschauungen auf längern Reisen, verweilte in Deutschland und Italien sowie mehrere Jahre zu Paris, wo er Ronsard und die übrigen Dichter des französischen Siebengestirns kennen lernte und in die große Reihe der neulateinischen Poeten des 16. Jahrhunderts eintrat. Seine spätere Stellung als Sekretär des Königs Siegmund August veranlaßte ihn zu weitern lateinischen Schriften; gleichzeitig jedoch fühlte er den Antrieb, in seiner Heimatsprache zum ganzen polnischen



Volk zu reden. Kochanowski stand im großen Streite der Zeit auf der Seite der alten Kirche; auf Veranlassung eines Kirchenfürsten unternahm er eine rechtgläubige Übersetzung der Psalmen für die Katholiken. Die Formvollendung derselben und der biblische Schwung, der Kochanowskis Leistung auszeichnete, ward von den Katholiken triumphierend als ein Vorzug der Rechtgläubigkeit gerühmt und demnach der gesamte Ruhm des Dichters der katholischen Sache zu gute gerechnet. Als weltlicher Lyriker schloß sich Kochanowski mehr an seine klassischen Muster an und versuchte eine Art polnischer Horaz und Catull zu werden, als daß er die Weisen der alten Volkslyrik bevorzugt und neu belebt hätte. Indes schloß er sich keineswegs von den Eindrücken des Lebens ab; als seine innigsten und schönsten Dichtungen galten mit Recht jene „Klagelieder" („Treny") betitelten elegischen Erinnerungen an seine früh verstorbene Tochter Ursula. Die Gedichte, in denen er die Kleidchen des verstorbenen Kindes vor Augen hat und wehmütig beklagt, mit welcher armseligen letzten Aussteuer er das Mägdlein habe entlassen müssen, der Brief an die verstorbene Tochter, in der er ihr vorwirft, daß sie sich aus dem Elternhaus hinweggestohlen, die Trauer, mit der er sich des hellen Gesangs und des lieblichen Lachens erinnert, das mit ihrem kleinen Seelchen verschwunden ist, der einzig schöne Traum endlich, in dem die längst verstorbene Mutter ihrem trauernden Johann erscheint, das verlorne Kind desselben im weißen Hemdchen auf ihrem Arm tragend und den Sohn über Ursulas Schicksal mit der Gewißheit ewigen Lebens beruhigend, — das alles ist in seiner schlichten und tiefen Innigkeit wunderbar ergreifend. Unter den übrigen lyrischen Gedichten Kochanowskis finden sich Satiren voll patriotischen Zorns über den Luxus der Zeit und das Vertauschen des polnischen Säbels mit dem Pflug und dem Kaufmannsschiff; der Dichter scheint alles Ernstes geglaubt zu haben, daß die Adelsrepublik vom Überhandnehmen eines bürgerlichen Geistes und unkriegerischer Verweichlichung bedroht sei. Die Protestanten und Dissidenten vermahnt er charakteristisch zur Ruhe, indem er sie auffordert, nach Trident zu reisen und dort zu zeigen, was sie können, sonst aber in Dingen des Glaubens zu schweigen.

Der einzige dramatische Versuch Kochanowskis: „Die Abfertigung der Gesandten" („Od prawa posłów"), gehört ohne Frage zu den denkwürdigsten Schöpfungen der Renaissanceperiode

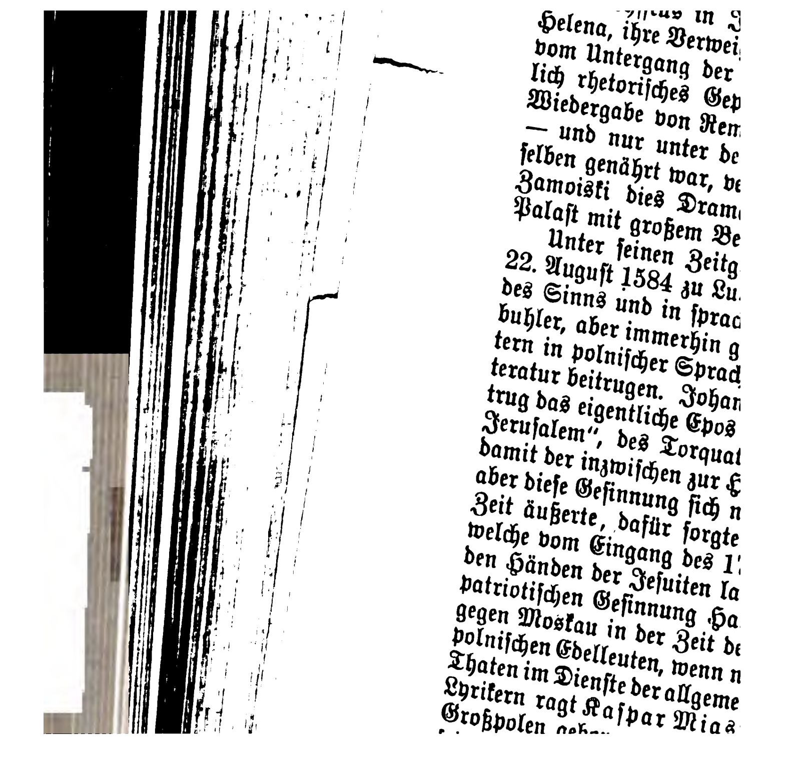


volkstümlichen, noch ung
präsentierte in seinem Leb
die kulturgeschichtlich wi
eines ehrlichen Mann
erster Druck, Krakau 156
haft, aber frisch und lebe
geschrieben erscheint, die
Schlachzitzen. Frühzeitig s
Sache er in polnischen Flug
trat, in deren Sinn auch sei
polnischen Übersetzung der P
sich der Dichter in satirischen
dem Urteil von Mickiewicz u
dung fehlt. Gleichwohl erla
starb, so große Popularität
vorkämpfer der Gegenreform
Wiederbekehrung zum alten G
Eine Dichternatur von groß
dung ward der neu erstehende
zu teil, welcher den für die
Drittel des 17. Jahrhundert
alters der polnischen Poesie
Siczyn „auf der Grenze der re
Sprache" geboren, erwarb
einen Teil seiner Kunstansch
weilte in



Volk zu reden. Kochanowski stand im großen Streite der Zeit auf der Seite der alten Kirche; auf Veranlassung eines Kirchenfürsten unternahm er eine rechtgläubige Übersetzung der Psalmen für die Katholiken. Die Formvollendung derselben und der biblische Schwung, der Kochanowskis Leistung auszeichnete, ward von den Katholiken triumphierend als ein Vorzug der Rechtgläubigkeit gerühmt und demnach der gesamte Ruhm des Dichters der katholischen Sache zu gute gerechnet. Als weltlicher Lyriker schloß sich Kochanowski mehr an seine klassischen Muster an und versuchte eine Art polnischer Horaz und Catull zu werden, als daß er die Weisen der alten Volkslyrik bevorzugt und neu belebt hätte. Indes schloß er sich keineswegs von den Eindrücken des Lebens ab; als seine innigsten und schönsten Dichtungen galten mit Recht jene „Klagelieder" („Treny") betitelten elegischen Erinnerungen an seine früh verstorbene Tochter Ursula. Die Gedichte, in denen er die Kleidchen des verstorbenen Kindes vor Augen hat und wehmütig beklagt, mit welcher armseligen letzten Aussteuer er das Mägdlein habe entlassen müssen, der Brief an die verstorbene Tochter, in der er ihr vorwirft, daß sie sich aus dem Elternhaus hinweggestohlen, die Trauer, mit der er sich des hellen Gesangs und des lieblichen Lachens erinnert, das mit ihrem kleinen Seelchen verschwunden ist, der einzig schöne Traum endlich, in dem die längst verstorbene Mutter ihrem trauernden Johann erscheint, das verlorne Kind desselben im weißen Hemdchen auf ihrem Arm tragend und den Sohn über Ursulas Schicksal mit der Gewißheit ewigen Lebens beruhigend, — das alles ist in seiner schlichten und tiefen Innigkeit wunderbar ergreifend. Unter den übrigen lyrischen Gedichten Kochanowskis finden sich Satiren voll patriotischen Zorns über den Luxus der Zeit und das Vertauschen des polnischen Säbels mit dem Pflug und dem Kaufmannsschiff; der Dichter scheint alles Ernstes geglaubt zu haben, daß die Adelsrepublik vom Überhandnehmen eines bürgerlichen Geistes und unkriegerischer Verweichlichung bedroht sei. Die Protestanten und Dissidenten vermahnt er charakteristisch zur Ruhe, indem er sie auffordert, nach Trident zu reisen und dort zu zeigen, was sie können, sonst aber in Dingen des Glaubens zu schweigen.

Der einzige dramatische Versuch Kochanowskis: „Die Abfertigung der Gesandten" („Od prawa posłów"), gehört ohne Frage zu den denkwürdigsten Schöpfungen der Renaissanceperiode



...ſtus in ...
Helena, ihre Verwei...
vom Untergang der ...
lich rhetoriſches Gep...
Wiedergabe von Rem...
— und nur unter de...
ſelben genährt war, ve...
Zamoiski dies Dram...
Palaſt mit großem Be...
Unter ſeinen Zeitg...
22. Auguſt 1584 zu Lu...
des Sinns und in ſprac...
buhler, aber immerhin g...
tern in polniſcher Sprac...
teratur beitrugen. Johan...
trug das eigentliche Epos ...
Jeruſalem", des Torquat...
damit der inzwiſchen zur H...
aber dieſe Geſinnung ſich n...
Zeit äußerte, dafür ſorgte ...
welche vom Eingang des 1...
den Händen der Jeſuiten la...
patriotiſchen Geſinnung Ha...
gegen Moskau in der Zeit de...
polniſchen Edelleuten, wenn n...
Thaten im Dienſte der allgeme...
Lyrikern ragt Kaſpar Mias...
Großpolen geb...



Sechstes Buch.

Der Akademismus.

Reise" („Nôwy zaciag", Krakau 1698) veröffentlicht. Sein poetisches Hauptwerk, das große Epos: „Der Krieg von Chotschim" („Wajna Chocimska"; erster Druck, Lemberg 1850), aber blieb Jahrhunderte völlig ungedruckt und wahrscheinlich völlig unbekannt, so daß im 18. Jahrhundert die steife, frostige Epopöe des Erzbischofs Krasicki auf denselben Gegenstand viel bewundert werden konnte. Das Epos Potockis feiert den großen, 1621 bei Chocim über die Türken erfochtenen Sieg und rühmt neben der Hilfe des Himmels der dem christlichen Polenvolk gegen die Ungläubigen wie billig beigestanden, vor allem die Tapferkeit des Adels, der an dem Sieg den größten Anteil gehabt. Mit Potockis Zeitgenossen Samuel Twardowski (zwischen 1600 und 1660) drang der Marinismus auch in die polnische Litteratur. In seinem Drama „Daphnis" (erster Druck, Lublin 1638) versuchte der polnische Poet mit dem Dichter des „Adone" zu wetteifern und erzielte wenigstens etwas vom Bilderschwulst und der sinnlosen Rhetorik seines Originals. Daneben unternahm er patriotisch-historische Dichtungen wie „Wladyslaw IV." (erster Druck, Lissa 1649), welcher die Züge und Thaten des genannten Königs mit mehr patriotischem Eifer als poetischem Glück schilderte, so daß ihre Hauptbedeutung in der Wiedergabe gewisser historischer Momente und Sittenschilderungen lag.

Im großen und ganzen war trotz der Thaten Johann Kasimirs und nachmals Johann Sobieskis die polnische Adelsrepublik bereits gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts im tiefsten Verfall. Die fanatische Unduldsamkeit, mit welcher die Nichtkatholiken verfolgt, aus allen Rechten hinausgedrängt wurden, hatte an dieser Lage so viel Anteil, als die wilde Unbotmäßigkeit des Adels und die Verwüstungen der langdauernden Kriege mit Schweden und Russen, mit Kosaken und Türken. Selbst die polnische Sprache war in diesem Zeitraum durch die überhandnehmende barbarische Mischung mit lateinischen Worten gefährdet, so daß die Würdigung, welche man einige Generationen zuvor Kochanowski und seinen Mitbewerbern um den Dichterruhm wenigstens in einzelnen Kreisen hatte zu teil werden lassen, selbst bei den Gebildetsten der Nation in Frage stand. Polen war gleichsam flüchtig und vorübergehend in den Kreis der westlichen Kulturvölker eingetreten und verschwand für längere Zeit wieder aus demselben.



Sechstes Buch.

Der Akademismus.



Vierundachtzigstes Kapitel.

Italien nach der Gegenreformation.

Der gewaltsamen Anstrengung, mit welcher in Italien die Gegenreformation durchgeführt und die von ihren Prinzipien erfüllte Lebensanschauung zur beinahe ausschließlichen Geltung im öffentlichen wie im Privatdasein gebracht worden war, folgte eine tiefe Abspannung auf dem Fuß. Die restaurierte Kirche erfreute sich in Sicherheit ihrer wiederhergestellten Autorität, der Schwung aber, den die Wiederbelebung der katholischen Gesinnung hervorgerufen, wirkte nur einige Jahrzehnte hindurch und kehrte seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts nur an einzelnen Stellen und in einzelnen besondern Momenten wieder. Ein tiefes Ruhebedürfnis schien Italien dauernd zu erfüllen, ein politischer Schlaf, welcher nur von gelegentlichen matten Zuckungen — kleinen lokalen Kriegen, Aufstandsversuchen gegen die spanische Herrschaft, unnützen Verschwörungen und Zettelungen — unterbrochen ward, ein träumerisches Genußdasein in den Schranken, die rechts und links gesetzt waren, herrschte während des ganzen 17. Jahrhunderts. Die heftigen Kämpfe, unter denen die Gegenreformation triumphiert hatte, konnten nicht völlig in Vergessenheit sinken, denn von Zeit zu Zeit ward es auch den spätern Generationen fühlbar gemacht, daß die Inquisition noch immer argwöhnisch über die Reinheit des Glaubens und die unzweideutigen Satzungen des Tridentinischen Konzils wachte. Im großen und ganzen fehlten die mächtigen geistigen Bewegungen, unter denen noch der Sieg der Gegenreformation erfochten worden war. Die italienische Bildung des 17. Jahrhunderts steigt noch einige Stufen tiefer herab als in den Zeiten Sixtus' V. — trotzdem blieb die Tradition einer weit verbreiteten Litteratur- und Kunstübung, eines beinahe allgemeinen Schrift- und Kunstsinns, blieben gewisse formelle Errungenschaften der voraufgegangenen Zeit bestehen.

Je enger der Kreis der erlaubten Lebensdarstellung gezogen war, und je mehr sich das Leben in Italien selbst in eine zwar äußerlich prunkvolle, aber jeder echten Mannigfaltigkeit und jedes innern Reichtums entbehrende Enge zusammenzog, um so stärker war natürlich die Versuchung zur manieristischen Unnatur, um so mehr Wichtigkeit mußte den wenigen Eigentümlichkeiten und Vorzügen beigelegt werden, durch welche sich die italienische Litteratur noch auszeichnen konnte. Daher die doppelte Erscheinung in der Geschichte der italienischen Litteratur des 17. Jahrhunderts, daß der äußerste und heftigste Manierismus zu keiner völligen Auflösung der früher gewonnenen poetischen Formen führte, während umgekehrt jede versuchte Reform ein akademisches Gepräge trug und beinahe niemals eine heilsame Rückwendung zu frischem Erleben und Empfinden eintrat.

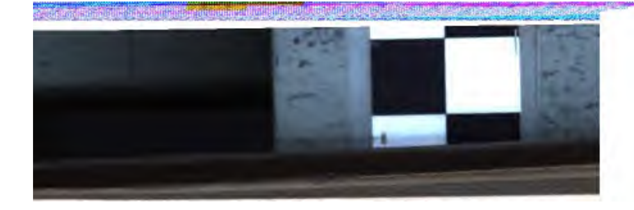
Die politische Geschichte Italiens im 17. Jahrhundert ist von seltener Interesselosigkeit, und wenn äußere Ruhe und ungestörte Förderung friedlicher Kulturarbeit unter jeder Voraussetzung das Glück eines Landes und Volks allein herbeiführen könnten, so wäre die Halbinsel während des gedachten Zeitraums in der That glücklich zu preisen gewesen. In Wahrheit aber schloß dieser tiefe Friede unter seinen eigentümlichen Bedingungen auch ein fortwährendes Herabsinken des alten Reichtums, der materiellen Lage wie der sittlichen Kraft und Tüchtigkeit des italienischen Volks in sich ein. Das herrschende politische System, welches keine andre Rücksichten kannte als die Erhaltung der bevorrechteten Stände in den Ehrenstellungen, Vorteilen und Gewohnheiten, die sich am Ende des 16. Jahrhunderts herausgebildet hatten, legte in beinahe allen italienischen Staaten die letzte Teilnahme an öffentlichen Dingen lahm, vernichtete jede individuelle Kraft, zog einen Geist des Nepotismus, der Käuflichkeit und servilen Demut groß (dem dann Banditentum und der verwilderte Trotz gewisser Volksteile zum Korrektiv dienen mußten), welche selbst den regierenden Familien und Häuptern zu Zeiten schwere Gefahren brachten. Vom alten stolzen und opferfreudigen Munizipalgeist der Italiener blieb in diesen Zeiten kaum ein Schatten. Nur Venedig bewahrte noch über das 17. Jahrhundert hinweg einen gewissen Glanz, und so lange das Banner mit dem Markuslöwen über Kandia und Morea wehte und Türkenschlachten unter demselben geschlagen wurden, bewahrte sich die venezianische Aristokratie

einen Rest von Tüchtigkeit und Schwungkraft. In den kleinern Staaten Italiens versuchte man, seit sich vom Eingang des 17. Jahrhunderts an der in den Zeiten der Gegenreformation unlösliche Bund der Kurie und Spaniens gelegentlich löste, durch momentanen Anschluß an Frankreich und gelegentliche Rückkehr zu dem spanischen und österreichischen Haus Habsburg, eine Art Unabhängigkeit zu gewinnen. Glücklich war in diesem Spiel doch nur das Herzogtum Savoyen-Piemont, welches anderseits an der italienischen Kulturentwickelung im engern Sinn so gut wie gar keinen Anteil nahm. Überall herrschten Druck, Armut neben glänzendem und prunkvollem Auftreten der wenigen Glückbegünstigten, sittliche Verwilderung der Massen, welche die Kirche nur ganz äußerlich, und oft auch dies nicht, in Zucht zu halten versuchte. Dabei fehlte es dem im allgemeinen so einförmigen öffentlichen Leben Italiens dennoch nicht an gelegentlichen Erregungen und plötzlichen Wechselfällen. Da man sich im 16. Jahrhundert, und namentlich während der kirchlichen Restauration am Ende des Jahrhunderts, gewöhnt hatte, immer auf Rom hinzublicken und mit den dortigen Zuständen in einem gewissen Zusammenhang zu bleiben, so gaben die häufigen Thronwechsel im Kirchenstaat, die Konklaves mit ihren Intrigen und Erwartungen von Zeit zu Zeit Anlaß zu gespannten Hoffnungen und Befürchtungen.

Gegenüber der schwungvollen Erregung am Ausgang des 16. Jahrhunderts und dem damaligen momentanen Überwiegen der religiösen und geistlichen Interessen traten jetzt weltliche Antriebe wieder offener und unverhüllter in den Vordergrund. Die katholische Gesinnung und Tendenz erschien vielfach nicht einmal mehr als ein Kleid, sondern nur noch als eine leichte Maske; in hergebrachter Weise und ohne größere Gesichtspunkte ordnete man sich der Kirche unter, die wiederum, wennschon in ganz andrer und minder greller Art als im 15. Jahrhundert, zu verweltlichen begann. Die rasch wachsende Macht aristokratischer Interessen, welche das ganze 17. Jahrhundert beherrschte, wußte sich auch in Italien und in der Kirche geltend zu machen. Überall wurden die kirchlichen Institutionen, die auf religiöse Überzeugung, Reinheit, ja Strenge des Wandels, Talent und Macht der Persönlichkeit gegründet waren und in den beiden Menschenaltern der Gegenreformation eine so große und entscheidende Rolle gespielt hatten, in den Hintergrund gedrängt; in Rom behaupteten sich

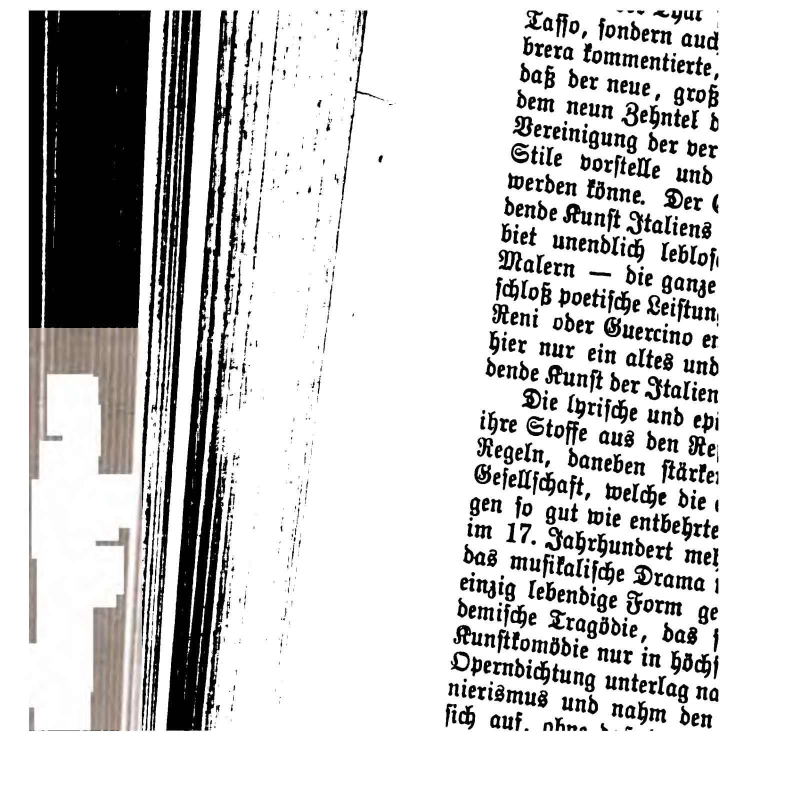
kaum die Jesuiten in ihrer Ausnahmestellung, und die Weltgeistlichkeit stand bald wieder in unendlich höherm Ansehen als die Klostergeistlichkeit. Wäre nur mit diesem Umschwung auch ein solcher zur freiern Bildung, zur geistigen Erhebung, zur Milde, Toleranz erfolgt! Höchstens aber machten sich Schlaffheit und Verflachung geltend, und die Auffassungen der Gegenreformationsepoche wurden da streng festgehalten, wo es sich um Macht, Autorität, um Vorrechte und Einnahmen nicht sowohl der Kirche als der höhern Geistlichkeit handelte.

Es ist selten versucht worden, Geist und Wesen dieser Zeiten in Italien zu schildern, und wenige der Mitlebenden haben sich gedrungen gefühlt, über die Existenz, welche von den höhern und gebildeten Ständen geführt ward, über die seltsame Hohlheit und Nichtigkeit beinahe aller Tagesinteressen treulich zu berichten. Auf italienischem Boden wucherten damals üppig die Familienintrige und die Todfeindschaft um der kleinsten Fragen willen, gediehen der zwecklose Müßiggang und die armseligste Eitelkeit, erstarben hingegen beinahe alle die großen Eigenschaften, welche die Italiener des 16. Jahrhunderts ausgezeichnet hatten. Die Kunst, die der Spiegel eines solchen Lebens wurde, mußte ganz besonders geartet sein. Im allgemeinen erscheint sie so nichtig und verächtlich wie möglich, im einzelnen tritt zu Tage, daß Talent und wahrhafte poetische Regungen nicht völlig verschwinden konnten. Die Bedingungen, unter denen das Litteraturleben Italiens stand, wurden bei den eben geschilderten Verhältnissen mit jedem Tag drückender. War der erste Fanatismus der kirchlichen Restauration verraucht, so bestand doch die harte und strenge Zensur fort, welche damals über die meisten Geistesprodukte verhängt worden war, ja sie ward gelegentlich noch willkürlicher und in allen Fällen kleinlicher. Machten einzelne italienische Regierungen Versuche, sich unter Anlehnung an Frankreich der Übergewalt Spaniens zu entziehen, so überwachten die Vertreter der spanischen Herrschaft in Italien um so argwöhnischer und gewaltthätiger das Geistesleben der Halbinsel. Selbst die bloße litterarische Abwehr der manieristischen Einflüsse, die Behauptung eines reinern Geschmacks und individueller Selbständigkeit in der Litteratur konnte als politisch gefährlich gelten; unter den poetisierenden Günstlingen der spanischen Vizekönige fand sich keine der Naturen, welche auch noch in diesem Jahrhundert die Ehre der italienischen



Litteratur aufrecht erhielten und vom großen Troß der Dilettanten unterschieden zu werden verdienen. Im einzelnen ward der Einfluß der Patrone und ihres Geschmacks täglich verhängnisvoller. Die Akademien, welche seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts beständig vermehrt worden waren und das ganze 17. Jahrhundert hindurch noch zunahmen, spielten eine immer größere Rolle; in ihnen ward die poetische Kunstübung und das Interesse an der Litteratur bedenklich konzentriert, durch sie das falsche Patronatswesen gefördert, welches auf der Vorstellung beruhte, daß mit dem Besitz gewisser äußerer Würden und Stellungen auch Teilnahme und Einsicht für die Poesie vorhanden sein müsse, durch sie der Unterschied zwischen wirklicher Kunstübung und selbstgefälligem Dilettantismus geflissentlich und unbewußt verwischt. Wohl unterschieden sich auch in diesen Zeiten die meisten italienischen Patrone noch wesentlich von denen, welche etwa die deutschen Poeten des Dreißigjährigen Kriegs anfingen und als huldvolle Beschützer betrachten mußten, allein eine tiefe Gefährdung des innern Werts wie der äußern Würde der Dichtung war doch von der steigenden Bedeutung und namentlich von der stärkern Einmischung der vornehmen Gönner unzertrennlich. Schon die Mäcene des 16. Jahrhunderts hatten den Dichtern und Schriftstellern genug geschadet, die des 17. Jahrhunderts mit ihrer persönlichen Schwäche, ihrer wesentlich anders gearteten Bildung und ihrem schlechten Geschmack halfen die Talente, die wirklich vorhanden waren, auf Abwege führen, und ihre Ansprüche förderten vor allem eine schmeichlerische Rhetorik, in welcher der letzte Rest des Selbstgefühls und der innern Wahrheit der Poeten zu Grunde ging.

Charakteristisch genug suchte man, je mehr man über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinauskam, den tiefen Gegensatz vergessen zu machen, welcher zwischen der Litteratur der Hochrenaissance und jener der Gegenreformation bestanden hatte, ja mit Absicht geschärft worden war. Es lebten wenige Menschen mehr, welche die Scheiterhaufen Giordano Brunos und Lucilio Vaninis noch lodern gesehen hatten und sich der härtesten Verfolgungen erinnerten, die einst verhängt worden waren. So nahm man die Miene an, als sei die Entwickelung der italienischen Bildung wie der Litteratur eine vollkommen einheitliche und folgerichtige gewesen, als wäre die archäologische und philo-



Tasso, sondern auch
brera kommentierte,
daß der neue, groß
dem neun Zehntel d
Vereinigung der ver
Stile vorstelle und
werden könne. Der
dende Kunst Italiens
biet unendlich leblos
Malern — die ganze
schloß poetische Leistun
Reni oder Guercino er
hier nur ein altes und
dende Kunst der Italien

Die lyrische und epi
ihre Stoffe aus den Re
Regeln, daneben stärke
Gesellschaft, welche die
gen so gut wie entbehrte
im 17. Jahrhundert me
das musikalische Drama
einzig lebendige Form ge
demische Tragödie, das
Kunstkomödie nur in höch
Operndichtung unterlag na
nierismus und nahm den
sich auf, ohne



seinem Verfall, sondern betrachtete und benahm sich auch als das Haupt der litterarischen Kultur.“ (De Sanctis, „Storia della letteratura italiana“, Bd. 2, S. 209.)

Nur in dieser Überzeugung konnten in einer absterbenden und beinahe inhaltslos gewordenen Litteratur gegen den Ausgang dieses Zeitraums noch Versuche gemacht werden, der italienischen Poesie durch eine vermeinte Rückkehr zu den großen Mustern des Cinquecento einen neuen Aufschwung zu geben. Akademisch, wie diese ganze Reform ihrem Wesen nach war, erwies sie mindestens, daß die Verirrungen des 17. Jahrhunderts nicht in allen Kreisen das Gefühl für die Schönheit und reine Würde der Sprache beseitigt hatten, und daß eine gewisse Kraft des Widerstands gegen die schlimmsten Einflüsse der allgemeinen Verhältnisse noch erweckt und gesammelt werden könne. Freilich bedurfte es der Einwirkung einer auswärtigen, durch wunderliche Lebensschicksale in die Geschichte der italienischen Litteratur verflochtenen Herrscherin, um die Schule der Arkadier gegenüber den Marinisten zu begründen. Allein in eben den Kreisen, die mit dieser Reform im Zusammenhang oder ihr nahestanden, regen sich am Schluß des 17. Jahrhunderts auch die ersten Empfindungen dafür, daß der Gesamtzustand Italiens die Schuld trage, wenn kein Dante, kein Ariost oder selbst Tasso ebenbürtiges Talent erstehen wollte, und so ging das schlechteste Zeitalter der poetischen Kunst nicht zu Ende, ohne wenigstens die Hoffnung auf eine wahrhafte und nachwirkende Umstimmung in bessern Naturen erweckt zu haben.

Giambattist

Wenn innerhalb
von zahlreichen Bega
Einfluß bestimmter Z
Lebens selbst, aus wel
kommen falscher theo
Stockung und Erstarr
eilende Fluß der Ent
gehemmt erscheint, so
sachen davon selten von
nie von der Masse der G
Wo sich für die historisc
gang herausstellt, hat
eines neuen Aufschwung
Litteratur und Kunst sic
besten Eigenschaften eine
fens angekündigt. Natu
Erscheinung ein. Ein gl
Weise immerhin großes
und hohle Selbstgefälligke
italienischen Gesellschaft t
gangener Tage lediglich ei
wußtsein der



der Gegenreformation so fremd, wie der individuellen Freiheit und der geistigen Klarheit der Renaissanceperiode, beginnt eine neue Periode der Dichtung. Nicht mit Unrecht nennt De Sanctis („Storia della letteratura italiana", Th. 2, S. 221) die Zeit des Marini materialistisch und frech-naturalistisch; sie gehörte bei aller äußerlichen Ordnung und dem Schein, als ob überall sittliche Autoritäten walteten, zu jenen entgötterten Perioden, welche keinen Nachklang für künftige Tage hinterlassen. Allein das Selbstgefühl, das gerade solchen Zeiten eigentümlich ist, kam den Dichtern und Künstlern, die der getreue Ausdruck derselben sind, zu Hilfe, und so hat in seiner eignen Zeit Marini für einen Dichter gegolten, welcher alle seitherigen Größen der italienischen Litteratur hinter sich lasse.

Giambattista Marini (oder Marino) ward als der Sohn eines Rechtsgelehrten am 18. Oktober 1569 zu Neapel geboren, widmete sich gegen den Wunsch seines Vaters, der ihn zu seinem eignen Beruf bestimmt hatte, früh den schönen Wissenschaften und der Poesie, gewann an einigen neapolitanischen Großen enthusiastische Verehrer und Gönner und war von Haus aus klug genug und mit den schlechtesten Neigungen seiner Zeit so weit im Einklang, sich ausschließlich die Gunst der Mächtigen und Reichen, die Bewunderung aller zu sichern, die ihn äußerlich fördern konnten. Er wußte von vornherein, daß Huldigung an die, welche um jeden Preis gehuldigt haben wollten, ihn sicherer zum Ziel, zum momentanen Weltruhm verhelfe, als jede wirkliche Leistung und Schöpfung. In Neapel, wo er in Gesellschaft einiger jungen Edelleute eine Jugend voll Liebesabenteuer durchlebte, war Marinis dichterischer Ruf schon im Wachsen zur Zeit, als Torquato Tasso zuletzt daselbst verweilte. Um 1595 ward er Hausgenosse des Kardinals Aldobrandini; durch diesen gelangte er nach Turin, wo ihm seine schmeichlerische Kunst die Teilnahme des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen erwarb, und wo er einige Zeit hindurch als dessen Sekretär lebte. Indes verstand Marini rascher eine günstige Lebenslage zu erwerben, als sie zu behaupten: sein litterarischer Ehrgeiz, welcher ihn unablässig aufstachelte und vorwärts trieb, verwickelte ihn in Händel aller Art. Er fühlte sich durchaus als den Führer einer großen litterarischen Partei, welche der „neuen" Poesie, dem Stil, den Marini selbst vertrat, ausschließlich die litterarische Zukunft

Marinis Dichtungen stellen sich der gewöhnlichen Einteilung und äußerlichen Anlage nach als rein lyrische und als epische dar: in Wahrheit aber beruht die Eigenart seines gepriesenen poetischen Stils darauf, daß er mit dem wirklichen Lebensgehalt, alle tiefern Gattungsunterschiede drauf- und drangebend, eine allgemeine lyrisch-episch-deskriptiv-didaktische Poesie herstellte, für welche die poetischen Formen ebenso nur Vorwände waren, als die Erscheinungen des Lebens, denen diese Dichtung entstammte oder galt. Die Poesie wurde unter Marinis Händen nicht sowohl ein Licht und Schimmer, die entweder von den Dingen selbst ausstrahlen oder aus der Seele des Dichters heraus die Dinge verklären, als vielmehr eine Farbe, ein Firnis, welche die geschickte Hand des poetischen Virtuosen überall und nach Willkür so dick auftragen kann, als er für gut befindet. Die Haupteigenschaft des Poeten ist nach Marini eine Fähigkeit, vermittelst der Reflexion von außen jedem Gegenstand den Schein poetischer Weihe verleihen zu können und seine eigentliche Beschaffenheit in Bildern und Phrasen so zu ertränken oder zu verhüllen, daß jedes Gedicht ungefähr den gleichen Eindruck erweckt. Es kommt vor allem darauf an, Enthusiasmus oder das, was Marini dafür hält, und Gedanken (concetti) zu haben. Keinem Dichter haben wahrhaft poetische Gedanken ferner gelegen als Marini, seine Gedanken bestehen beinahe lediglich aus „brillanten", überraschenden Vergleichungen, aus sinnlichen, aber für den Augenbick blendenden Einfällen, aus künstlichen Beziehungen auf Dinge, die weder zum Stoff noch zur Stimmung eines Gedichts gehören, aus unwahren Eigenschaftshäufungen, durch welche die Würde der Poesie erhöht werden sollte, aus gehaschten Gegensätzen und Wortspielen. Dazu gesellen sich rein sinnliche Klangwirkungen, insofern es Marini für die Musik seiner Verse auf die unmotivierteste Wort- und Bilderhäufung nicht ankommt. Man hat daher mit einem gewissen Recht gesagt, daß Marinis gesamte lyrische und lyrisch-epische Dichtung ein Chromatrop von rasch wechselnden poetischen Bildern sei, deren scheinbare Fülle und Farbenmannigfaltigkeit auf einem sehr einfachen Mechanismus beruhe. Man hat ferner hervorgehoben, daß Marini gegen den Inhalt seiner Dichtungen sich absolut gleichgültig verhalte und einen persönlichen Bezug zu keiner der ausgedrückten Empfindungen und dargestellten Situationen habe. Dem ist nun nicht ganz so: so oft Marinis eigenste Natur voll

wollüstig-phantastischer Genußsucht und Eitelkeit zu Tage treten kann, läßt sich der Unterschied zwischen seinem empfundenen und seinem gekünstelten reflektierten poetischen Enthusiasmus wohl noch erfassen. Aber gewiß bleibt, daß in der phantastischen Hetzjagd geschmackloser Bilder und Vergleiche oder in dem lauen Bade dahinplätschernder Verse alle festen und bestimmten Eindrücke schwinden und nur der des „Erstaunens" bleibt, welcher nach Marinis eigner Anschauung der hauptsächlichste ist, den der Poet hervorbringen soll. Selbst seine lüsternen Schilderungen verlieren an Wirkung, weil er die eben gegebenen Bilder wieder gewaltsam mit Kontrastbildern vernichtet und nie ganz von seinen Vorstellungen erfüllt ist.

Marinis lyrische Gedichte erschienen bei seinen Lebzeiten in mehreren Sammlungen: „Die Leier" („La Lira"; erster Druck, Venedig 1602), „Epithalamien" („Epitalami"; erster Druck, Paris 1616), „Die Hirtenflöte; Idyllen und Hirtengedichte" („La Campagna; Idillj favolosi e pastorali"; erster Druck, ebendas. 1620), nach seinem Tod in zahllosen Sammlungen, Neudrucken und Auflagen. Der Gesamtcharakter dieser Gedichte ist schon im Obengesagten hinreichend geschildert. Im einzelnen zeichnen sich wenige derselben durch abweichende Eigenschaften aus, nur in einer Anzahl von Sonetten gefiel es Marini, sich den korrekten Petrarchisten anzuschließen und seine eigensten Neigungen zum Schwulst im Zaum zu halten. Sonst überläßt er sich denselben zügellos. Bei seiner Formgewandtheit stehen ihm natürlich die einfachern Liedformen wie die künstlichern der italienischen Poesie zu Gebote, aber ob er nun Lieder oder Kanzonen und Ottaven schreibt, immer und überall treten die „Concetti", die Bilder- und Wortspiele, in den Vordergrund, je unnatürlicher, für die gesunde Phantasie verletzender, um so willkommener! Der Empfindung, die sich ihm widersetzte, warf Marini Armseligkeit, der kritischen Opposition Enge und Nichtverständnis vor und schritt auf seinem Weg weiter. Den Pomp und Prunk seiner Rhetorik wollte er für Reichtum, die kalte und künstliche Reflexion seiner Wendungen und Metaphern für Gedankentiefe angesehen wissen. Die Zeitgenossen scheinen sie dafür gehalten zu haben. Wenn er in seinem Gedicht „Die Küsse" dieselben mit einer Medizin, einer Trompete und einem Kampfe vergleicht, den Mund eine süße Kriegerin, ein reizendes Gefängnis, einen lebenden Tod in einem Atem nennt, wenn er die Sterne Fackeln

bei den Exequien des Tags, Funken der ewigen Liebe, Strahlen des unerschaffenen Geistes, leuchtende Spuren der unsichtbaren Wahrheit, oder auch zarte Tänzerinnen und lebende Blumen tauft, wenn er, das Unmöglichste verbindend, die modernsten abstrakten Begriffe mit mythologischen Reminiszenzen zusammenschweißt, wurde er zunächst nur bewundert. Das höchste Entzücken erweckten seine „Epithalamien", Hochzeitsgedichte, in denen er ohne Verhüllung, obzwar mit vielen Umschweifen und überflüssigen Bildern, den sinnlichen Liebesgenuß als das feiert, was am Dasein lebenswert sei und mit Behagen dem Gott Priapus sein Opfer bringt. Und bei alledem sind diese üppigsinnlichen, fast frechen Gedichte den Poesien Marinis, in denen er gedankenreich sein will, entschieden vorzuziehen. Der Inhalt ist ihm hier nicht völlig gleichgültig, die Stimmung, in welche die erotischen Dichtungen getaucht sind, ist echt und unmittelbar.

Unter Marinis größern Gedichten erscheint für die Hohlheit seiner Rhetorik und die Abwesenheit jeder wirklichen Mitempfindung bei nicht sinnlichen Themen das Gedicht „Der bethlehemitische Kindermord"[1] („La strage degli innocenti"; erster Druck, Venedig 1633; neueste Ausgabe, Paris 1849) besonders charakteristisch. Der Stoff sollte religiös sein und ist es in dem Sinn, wie die gleichzeitigen Henkerbilder aus der eklektischen und naturalistischen Schule Kirchenbilder sind. Das Schwelgen in wüsten, wirren, weitabliegenden und zum Teil ekelhaften Bildern war auch hier die Hauptsache. Der Dichter sieht bei dem Morde der Unschuldigen einen Strom von Milch, der aus den Brüsten der Mütter und dem Munde der ermordeten Säuglinge, und ein Meer von Blut, welches aus den Körpern aller um Gottes willen Erschlagenen fließt; er vergleicht die erschlagenen Unschuldigen mit den Resten eines großen Schiffbruchs, die abgehauenen jungen Glieder mit den Trümmern von Segeln, Masten und Tauen. In diesem rhetorisch-pomphaften und dem Gegenstand so ganz unangemessenen Ton geht es Gesang für Gesang weiter, nirgends ein fester Anhalt der Anschauung oder Mitempfindung.

Höher steht, eben weil der Stoff seiner üppig-genußsüchtigen Natur adäquat ist, das größte Werk Marinis, das Gedicht „Adonis" („L'Adone"; erster Druck, Paris 1623; gleichzeitig

[1] Deutsch von H. Brockes (Hamburg 1727).

Venedig 1623; vorzügliche Ausgabe von Poggiali, London 1789; neueste Ausgabe, Paris 1849), an welchem er durch viele Jahrzehnte gearbeitet hatte. Der „Adonis" entfaltete alle Vorzüge, die Marini irgend besitzt: prachtvolle Einzelschilderungen, sinnlich-reizende Bilder, längere Stellen guter fließender Erzählung, melodische Verse, natürlich neben den unermüdlichen, geschmacklosen Abschweifungen, Reflexionen, Antithesen und den tausenden der Concetti, die immer einer den andern aufheben. So weit bei Marini von einem Plan, einer Durchführung von Gestalten und Charakteristik die Rede sein kann, findet sich im „Adonis" ein Ansatz dazu. Wenigstens die Anlage des Gedichts deutet auf den Plan eines Epos oder heroischen Idylls, und die endliche Wiedereinlenkung zum frühen Tod und zur Leichenfeier des schönen Adonis (in die sich ein Hauch wirklicher Wehmut über die Vergänglichkeit alles Irdischen einschleicht) bildet einen damit korrespondierenden Abschluß. Dazwischen freilich werden dem Leser tausend Dinge angesonnen, die mit der Fabel des Dichters nichts zu thun haben, und nur auf diese Art war es möglich, den einfachen Vorwurf zu einem Gedicht von zwanzig Gesängen auszudehnen. Der Preis der Darstellung gebührt auch hier den Szenen sinnlichen Glücks. Marini schwelgt in der üppigsten Ausmalung seliger Momente, und der „Adonis" kam demzufolge, nachdem die erste Bewunderung verrauscht war, auf den Index der zu reinigenden Bücher. Viel würde, hätte man die Reinigung in dem Sinn der eben vergangenen Epoche vornehmen wollen, nicht übrig geblieben sein. Die Unerschöpflichkeit innerhalb der Eintönigkeit, der schmeichlerische Wohllaut der Verse bestechen selbst nach Jahrhunderten und unter Voraussetzungen, die dem Dichter so ungünstig wie möglich sind, — wie mußten sie auf die Welt des 17. Jahrhunderts wirken, deren einzige und eigenste Ideale Marini so gut kannte, daß er sich nur anstandshalber die Mühe nahm, sich in seinem „Kindermord" oder im „Zerstörten Jerusalem" auch mit andern Idealen poetisch-rhetorisch abzufinden.

Die Partei, welche von vornherein Marini auf den Schild gehoben, schwoll zu einem Heer von Dichtern oder vielmehr Dichterlingen an, die große Losung für eine rein rhetorisch-musikalische, deskriptive, jede Wahrhaftigkeit der Empfindung und Lebensanschauung und jede Entwickelung der Natur der Dichter ausschließende oder geringschätzende Poesie war gegeben. Alle schlim-

men Geister, die Marini entfesselt, erfüllten die italienische Litteratur. Der hohle Wortprunk, die geschmacklose Bilderhäufung, das Übergewicht der Beschreibung, die spielende Geistreichigkeit, welche Antithesen und versteckte Beziehungen für Gedanken hielt, dazu der Mißbrauch der Dichtung für die würdeloseste Schmeichelei, ja für servile Kriecherei, machten sich bei den Hunderten der Poeten geltend und wurden in den schier zahllosen Akademien gepflegt. Hatte man bei Marini noch immer einem irregehenden Talent gegenübergestanden, so stellten sich seine Lobredner und Nachahmer zum größten Teil als mittelmäßige und schlechte, durchgehends aber mit schwülstigem Ausdruck daherprunkende Versmacher dar, welche ein historisches Interesse nur insoweit beanspruchen, als die Öde und geistige Armseligkeit der Zeit, das tiefe Daniederliegen des stolzen Italien an ihrer „Poesie" klar und deutlich wird. Soweit noch von einem Inhalt die Rede sein konnte, so galten byzantinische Lobpreisungen für kleine italienische Fürsten, kirchliche Würdenträger und große Edelleute, Weihrauchwolken um die wenigen Tagesvorgänge, welche öffentlich besprochen werden durften: also um Aufrichtung von Säulen und Statuen, um Hochzeiten und Trauerfälle der großen Familien, vor allem Beschreibung von Gärten und Bildern (auch dazu hatte Marini mit seiner „Galerie" den Anstoß gegeben) für die besten Anlässe zu Gedichten. Indem sich der Marinismus über ganz Italien verbreitete und die Poeten, nach neuen und seltsamen „Gedanken" haschend, einander in barbarischer Geschmacklosigkeit überboten, ward es den Marinisten beinahe noch schwerer, aus der Masse hervorzuragen, als seither den Petrarchisten. Den Preis des erbärmlichen Schwulstes trugen etwa Achillini, Casoni, Bruni und Preti davon, ohne daß sich behaupten ließe, daß nicht Dutzende von italienischen Poeten gleichen Verdienstes aufzufinden wären.

Claudio Achillini, geboren 1574 zu Bologna, studierte die Rechte, lehrte als Professor seine Wissenschaft zu Bologna und Parma, zog sich schließlich auf ein mit poetischen Betteleien wohlerworbenes Landgut zurück, wo er 1640 starb. Am bekanntesten ward er durch ein Gedicht auf die Geburt Ludwigs XIV. (1638), in welchem er die Windeln des königlichen Kindes als Triumphfahnen pries und Erde und Meer aufforderte, zu wachsen, weil die Schultern Ludwigs für eine größere Last ausreichten. Richelieu verlieh dem Dichter für diese Prachtleistung eine



goldne Gnadenkette. Übrigens kam es Achillini nicht darauf an, auch Odoardo Farnese, den Herzog von Parma, in ähnlichem Stil zu besingen. Bei dem Schwung und Scharfsinn, d. h. dem Schwulst und der Unerratbarkeit seiner Concetti, wählte er in seinen „Gedichten" („Poesie"; Bologna 1632) den bezeichnenden Ausweg, in der Überschrift den Inhalt in schlichter Prosa anzugeben, damit man ihn nachher aus der gespreizten Rhetorik seiner Verse besser erraten könne.

In ähnlicher Weise verfuhr G. Casoni, 1587 zu Serravalle bei Treviso geboren, in Venedig lebend, wo er neben Loredano einer der Gründer der Akademie der Unbekannten (Incogniti) ward und 1640 starb. Er verpflanzte den Marinismus nach Venedig und ließ sich für seine Heroiden, die er „Poetisches Theater" taufte, und eine Reihe schwülstiger Liebesgedichte, ohne Empfindung und selbst ohne Sinn, überschwenglich preisen. Seine „Werke" („Opere"; erster Druck, Venedig 1627) scheinen in ganz Italien verbreitet gewesen zu sein.

In Rom war Antonio Bruni, geboren 1595 zu Casal Nuovo in Kalabrien, einer der Freunde Marinis, der gleich ihm mit den besten Künstlern der Zeit, mit Guido Reni und Domenichino, in lebhaftem Verkehr stand, der gepriesenste Nachahmer des Meisters. Seine „Heroischen Briefe" („Epistole Eroiche"; erster Druck, Mailand 1626—27) überboten an hirnlosem Schwulst und hohler Rhetorik sowie an gelegentlichen Anwandlungen brutaler Sinnlichkeit zahlreiche gleichzeitige Gedichte der Marinisten. Zur Abwechselung wußte auch Bruni den Ton pathetischer Tugend anzuschlagen.

Einen noch höhern Grad der Unnatur und des geschmacklosen Wortpompes, der eine charakteristische Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Prunküberladung gewisser Bauwerke zeigt, erstieg Girolamo Preti, dessen „Gedichte" („Poesie"; erster Druck, Bologna 1644) den üblichen Stoff mit mehr als dem üblichen Flitter und Rauschgold umgeben, und der, wie es scheint, mit seinen „Kühnheiten" selbst den Widerspruch einzelner Marinisten erweckte.

Neben und mit diesen Poeten verzeichnen die gedruckten und geschriebenen Akten der italienischen Dutzendakademien und der Litteratoren in der Art Crescimbenis unzählige Dichternamen und lyrisch-rhetorische Arbeiten. Der Marinismus drang den nächstfolgenden Generationen in Fleisch und Blut, er



völlig verschwinden
schauung, die in den
Gehalt der Dichtung
gentlichen Abirrunge
sung der Kunstgenieß
Metaphern für poetis



Sechsundachtzigstes Kapitel.

Die Oppositionsdichtung.

Wie sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts gegenüber der erstarkenden Gegenreformation und der immer drückender werdenden Fremdherrschaft eine litterarische Opposition geregt hatte, aber in ihrer Wirkung mit vernichtenden Schlägen gebrochen worden war, so entbehrte auch die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht aller Naturen, welche sich gegen die herrschende Richtung auflehnten und kraft ihrer edlern Anlage weder der Servilität noch der brutalen Geschmacklosigkeit ihrer Tage anheimfielen. Charakteristisch ist dabei nur, daß sie nicht mehr in einer so geschlossenen, durch einen gemeinsamen Ausgangspunkt geistig zusammenhängenden Gruppe, sondern in der unvermeidlichen zufälligen Isolierung auftraten, welche in den Verhältnissen lag. Denn die geistigen Nachschwingungen der Hochrenaissance waren in dieser Zeit mehr und mehr gebrochen worden, drangen nur noch vereinzelt zu den Einzelnen. Dafür lagen die Dinge so, daß jede Art des litterarischen Widerstands, der abweichenden Lebensanschauung und Kunstthätigkeit ein Protest gegen die Herrschaft der Unnatur, des hohlen Pompes und Schwulstes, der falschen akademischen Würde, ein Protest zugleich gegen die herrschenden Gewalten war, welche im engen Zusammenhang mit der Verödung und Veräußerlichung der Litteratur und Kunst standen. — Die Poeten und Schriftsteller, welche man im Italien des 17. Jahrhunderts als die oppositionellen bezeichnen kann, wußten zum größten Teil nichts oder nur wenig voneinander, gingen und wirkten auf getrennten Bahnen; für das Auge der Nachwelt stellen sie sich dennoch als eine Gruppe von Männern dar, die insgesamt tiefere Beachtung und Teilnahme verdienen — die in schlimmer Zeit einen letzten Bruchteil vom großen Erbe des italienischen Individua-

lismus, der geistig freien Anschauungen, der darstellenden Kraft oder des geläuterten Schönheitssinns bewahrten.

Der älteste und in seiner Weise bedeutendste unter den oppositionell gestimmten, antispanisch gesinnten und von Bewunderung für den Geist ihrer Zeiten keineswegs erfüllten Dichtern war Alessandro Tassoni, einer der charakter- und geistvollen Männer des damaligen Italien, welche die Ungunst der Zeit an ihrer Person in voller Schwere zu empfinden hatten. Tassoni wurde am 28. September 1565 zu Modena geboren, stammte aus einem patrizischen, aber verarmten Haus und hatte, früh verwaist, sobald er volljährig geworden, Mühe genug, nur etwas von seinem geringen Besitztum zu retten. Er studierte die Rechte zu Ferrara, Pisa und Bologna, erwarb auf einer dieser Universitäten früh die Doktorwürde, übte auch schon im jugendlichen Alter sein poetisches Talent, da er in seinem 18. Jahr eine nach Muratoris Behauptung vortreffliche Tragödie „Enrico“ schrieb, welche der Dichter jedoch selbst unveröffentlicht ließ. Seit 1595 befand sich Tassoni in Rom, um hier eine Anstellung zu suchen, trat 1599 als Geheimschreiber in die Dienste des Kardinals Ascanio Colonna, begleitete diesen auf längere Zeit nach Spanien und verwaltete seit 1603 die italienischen Besitztümer des Kardinals, der in Spanien zurückblieb. In dem damaligen Kampf der spanischen und französischen Partei am römischen Hof stellte sich Tassoni auf Seite der letztern, er hegte die tiefste Abneigung gegen die spanischen Bedrücker seines Vaterlands und ward öffentlich der Lobredner des Herzogs von Savoyen, weil dieser (der in beständigem Streit mit den spanischen Gewalthabern in Mailand lag) der einzige aller italienischen Fürsten sei, welcher den verhaßten Spaniern zu trotzen wage. Dies lenkte wohl die Augen des savoyischen Hofs auf den Dichter (welcher damals amt- und einnahmelos gewesen zu sein scheint), verschaffte ihm 1618 eine Ernennung zum savoyischen Gesandtschaftssekretär in Rom und Aufnahme in den Palast der savoyischen Gesandtschaft, aber keineswegs eine günstige Wendung seines Schicksals. Er blieb nach der schlimmen Sitte der Zeit unbezahlt und auf gelegentliche Geschenke angewiesen, erreichte auch, als er 1620 persönlich nach Turin gerufen wurde, nichts, sondern wurde von der Partei beiseite gedrängt, die auch am Turiner Hof auf eine Aussöhnung, das heißt Unterwerfung unter Spanien, mit hinarbeitete. Günstiger gestaltete sich sein Schicksal, als

er vom französischen Hof als Geheimschreiber des inzwischen zum Protektor der französischen Interessen in Rom ernannten Herzogs von Savoyen (als segretario della protezzione) besoldet und aufs neue nach Rom entsendet wurde. Doch ruhten seine Gegner auch jetzt nicht und überhaupt nicht eher, als bis Tassoni schließlich alle seine Beziehungen zum Turiner Hof löste und sich in einem besondern Manifest (zu dem er keinen Drucker fand, und das er nur handschriftlich verbreiten konnte) wegen der vielfältig gegen ihn erhobenen Anschuldigungen verantwortete. Aus der ganzen Lebensgeschichte Tassonis geht hervor, in welche Schwierigkeiten ein Mann geriet, der nicht Glücksgüter genug besaß, um sich dem Intrigenspiel und den gehässigen Ränken dessen zu entziehen, was damals in Italien politisches Leben hieß, wie gefährlich es war, an einem Punkt mit den herrschenden Gewalten im Widerspruch zu sein und wie kalt der niedriger Gestellte von den höher Gestellten fallen gelassen wurde, wenn ein Zug des Spiels es erheischte. Drastisch wirken die Schilderungen der Hungerleiderei, die mit der von allzu vielen erstrebten Ehre des Hofdienstes vielfach verbunden war. — Tassoni ging von Rom nach seiner Vaterstadt Modena zurück, wo er im siebenzigsten Lebensjahr am 25. April 1635 starb. Von einigen polemischen und kritischen Schriften abgesehen, beruhte Tassonis litterarischer Ruf auf seinem komischen Heldengedicht „Der geraubte Eimer“ [1] („La secchia rapita“, erster Druck, Paris 1622; zweite Ausgabe, Romiglione [Rom] 1624; neuere Ausgabe, Mailand 1827), das gleichfalls seine charakteristische Geschichte hatte. „Der geraubte Eimer“ war vor dem Jahr 1615 vollendet, und Tassoni hegte den Wunsch, das Werk drucken zu lassen. Allein nicht nur einzelne Kühnheiten und Freimütigkeiten, sondern der ganze Ton des Gedichts bezeichneten dasselbe als gefährlich. So ernsthaft und armselig ängstlich dazu war man im Land Pulcis und Ariosts, Aretinos und Bernis geworden, daß man an dem parodistischen Grundzug des „Geraubten Eimers“ Anstoß nahm. Im Ton des heroischen Epos besang Tassoni einen im Jahr 1249 stattgefundenen Stadtkrieg zwischen Modena und Bologna, bei dem es sich um einen hölzernen Eimer handelt, den die Modenesen bei einem raschen Eindringen in Bologna erbeutet haben, und welchen nun die

[1] Deutsch von J. B. Kritz (Leipzig 1842).

Bolognesen durch blutige Kämpfe umsonst zurückzugewinnen suchen. Der Eimer verbleibt schließlich den tapfern Männern von Modena, die ihn zum ewigen Gedächtnis im Turm ihrer Kathedrale bewahren. Der Vorgang eignete sich vortrefflich zu einem erzählenden Gedicht mit ironischer Tendenz, die heroische Epik konnte nicht besser parodiert werden, als wenn man ihren ganzen Apparat wie gewisse Eigentümlichkeiten ihres Stils auf ein Ereignis anwandte, das, schon an sich burlesk, in der Erfindung und Behandlung des Dichters noch burlesker wurde. Aber wie leicht konnte die lustige Geschichte auch als eine Parodie auf gewisse Vorgänge in der Zeitgeschichte aufgefaßt werden, und wie bedenklich erschien es diesem Geschlecht überhaupt, die komische Seite irgend einer Sache aufzuweisen, die man sich gewöhnt hatte, pathetisch zu nehmen und zu behandeln! Es dauerte lange, ehe das Gedicht gedruckt werden konnte; schließlich erschien es (durch Vermittelung Marinis, welcher es lediglich als eine gegen Tasso und die Tasso-Nachahmer gerichtete Parodie betrachtet haben mag) in Paris und unter dem Namen Androvinci Melisane. „Der geraubte Eimer" traf in der That mit seiner lebendigen Frische, seiner sprudelnd-kecken und humoristischen Schilderung großer Haupt- und Staatsaktionen, seinen übermütigen Genrebildern, die nicht aus dem Mittelalter, sondern aus der unmittelbaren Gegenwart gegriffen waren, nicht nur das falsche Pathos der heroischen Epik der Gegenreformation, sondern den zum guten Teil unwirklichen, erlogenen und erheuchelten schweren Ernst, die spanische Grandezza, die man in Italien nachzuahmen für gut befand. Die Erzählung strotzt in ihren Episoden von direkt gegen den Stil nicht nur der Poesie, sondern des Lebens gerichteten humoristischen Schilderungen: der Prunkaufzug der Götter im zweiten Gesang, die große Heermusterung der modenesischen Hilfsscharen im dritten Gesang, der kostbare Gesang des blinden Scarpinell, der erst das Lied von Endymion und dann auf Verlangen die Geschichte der keuschen Lukretia singt („Secchia rapita", Gesang VIII), das Ständchen, welches Graf Culagna der heroischen Konoppia zu Anfang des zehnten Gesangs bringt, die freche, aber für die Zeit unendlich charakteristische Vergiftungsposse („Secchia rapita", Gesang X), das Gelübde Culagnas nach seiner eingebildeten Verwundung (Gesang XI) treffen schlagend die Modeerscheinungen der pomphaften und feierlich scheinheiligen Zeit. Daß Tassoni sich gelegentlich

einer äußersten Derbheit bedient und vor einigen Zoten nicht zurückschrickt, muß ihm in Betracht seines Zwecks ebenso zum Verdienst angerechnet werden, als daß er die akademischen Lächerlichkeiten und Überhebungen so wenig schonte wie andre modische Thorheiten.

Die Anregung, welche Tassonis Gedicht gab, wirkte zur Entstehung einer ganzen Reihe von komischen Epen mit. Gegen den akademischen Zug und Stil war „Der geraubte Eimer“ gerichtet gewesen und rief nun ein akademisches humoristisches Epos nach bestimmtem Muster und mit bestimmt wiederkehrenden Einzelheiten ins Leben! Unter den zahlreichen Gedichten dieser Art zeichnete sich kein einziges durch einen besondern Gehalt aus; die erste Kühnheit, mit welcher sich Tassoni dem falschen Pathos und dem heuchlerischen Ernst seiner Zeitgenossen gegenübergestellt hatte, ließ sich ohnehin nicht wiederholen. Bartolommeo Bocchinis „Die Narrheiten der Gelehrten“ („Le pazzie de savj“; erster Druck, Bologna 1669) ward als besonders gelungen gerühmt; es schloß sich so eng an Tassoni an, daß der Autor abermals einen komischen Streit der Bolognesen und Modenesen erfand.

Ungefähr gleichzeitig mit dem „Geraubten Eimer“ des Tassoni entstanden in Florenz die Dichtungen Michelangelo Buonarrotis des Jüngern, eines Neffen des gewaltigen Künstlers. Der jüngere Michelangelo, unter anderm auch der erste Herausgeber der Gedichte seines Oheims, war 1568 zu Florenz geboren. Er lebte bis zu seinem 1646 erfolgten Tod als reicher, litterarisch gebildeter Patrizier in seiner Vaterstadt, förderte und beschützte, wie es seines Namens würdig war, Künstler und Poeten und nahm selbst vielfach teil an poetischen Bestrebungen. Eifriges Mitglied der Florentinischen Akademie sowie der Crusca, Mitarbeiter am „Großen Wörterbuch“ der letztern, erschien er in einigen mythologisch-opernhaften Dichtungen: „Die Geburt des Herkules“ („Il natale di Ercole“, Florenz 1605), „Das Urteil des Paris“ („Il giudizio di Paride“, ebendas. 1608), als ein verspäteter Akademiker des 16. Jahrhunderts: mit dem neuen Stil des Marinismus hatte er nichts gemeinsam. Aber seine eigentliche Bedeutung erlangte er durch eine poetische Thätigkeit, mit der er in seiner Zeit ganz vereinzelt stand, und die sich wie eine entschiedene Opposition gesunden Dichtersinns und frischer Lebendigkeit gegen den ringsumher herrschen-

den Unfug ausnimmt. Buonarroti schrieb zwei Komödien: „Tancia" („La Tancia"; erster Druck, Florenz 1612) und „Der Jahrmarkt" („La fiera", herausgegeben von Salvini, ebendas. 1726), die in ihrer Art in der italienischen Litteratur des 17. Jahrhunderts geradezu einzig erscheinen. Namentlich die „Tancia" ist ein poetisches Werk von großem Wert, eine Idyllkomödie der anmutigsten und reinsten Art, die Darstellung einer ländlichen Werbung, in die ein junger Florentiner sich als plötzlicher Mitbewerber und Nebenbuhler einmischt, ein Stück aus dem Volksleben von großer Kraft und echter Naivität. Der Dichter wählte die für den dramatischen Dialog ungünstige Form der Ottaven, behandelte dieselben aber so zweckentsprechend und zum Teil mit so glücklicher Wirkung, daß man die Gewandtheit und den natürlichen Fluß der Rede und Widerrede in dieser Form höchlich bewundern muß. Vor allem waren es doch das Zurückgreifen auf frische Eindrücke des Lebens überhaupt, die naturwahre und dabei künstlerisch feine Behandlung eines Stoffs, der ganz außer dem Kreis der zeitüblichen künstlichen Stoffe lag, welche der „Tancia" ihre bleibende Bedeutung sicherten. Daß die Personen bis auf den Städter im klangvollen Dialekt des florentinischen Landvolks reden, ist dabei das wenigste, daß es überhaupt Gestalten mit natürlichen Gesichtern und Empfindungen sind, die Hauptsache. Auch die Chorgesänge haben in dieser Komödie ein ganz andres Gepräge als der Chor im akademischen Drama. Wenn es wahr ist, daß Buonarroti die „Tancia" und späterhin den „Jahrmarkt" (bei dessen unzusammenhängenden Genreszenen im florentinischen Handwerkerdialekt man eher an die Sache glauben könnte) lediglich mit der akademischen Absicht geschrieben, der Crusca eine Sammlung von Dialektworten darzubieten, die sie für schriftmäßig erklären oder verwerfen möge, so ist er alsbald über seine Absicht bedeutend hinausgewachsen und hat auf diesem Weg unbewußt seinem eigentlichen und natürlichen Talent die Bahn eröffnet gesehen. Der Gegensatz zwischen der Komödie Buonarrotis und dem gleichzeitigen „Adone" Marinis sucht seinesgleichen!

Ein viel bewußterer Opponent gegen Wesen und Geschmacksrichtung seiner Zeit, ein Poet voll angreifender Kühnheit und bitterer Satire war der geniale Maler Salvator Rosa. Geboren am 20. Juni 1615 zu Renella bei Neapel, aus einer armen Familie stammend, hatte der Künstler sich mühsam empor-

gerungen und behielt sein Leben hindurch jenen eigentümlichen Trotz von Menschen, die ein hartes Jugendschicksal zu bekämpfen hatten. Dabei trug der Maler und Dichter von früh auf einen grimmigen Haß gegen die spanische Mißregierung seines engern Vaterlands in sich. Ob er wirklich in seiner Jugend an den Zügen der Banditen, die in den kalabrischen Gebirgen hausten, und in seinen Mannestagen am Aufstand des Masaniello teilgenommen, wird kaum jemals klar zu stellen sein: daß sein Sinn abenteuerlich und waghalsig genug zu beidem gewesen wäre, unterliegt keinem Zweifel. Die Not trieb ihn nach Rom, wo er als Maler schließlich so weit zur Geltung gelangte, daß seine originellen Bilder (zumeist wildzerrissene, eigentümlich beleuchtete Landschaften mit eigenartiger Staffage) Käufer fanden. Durch sein unabhängiges, herausforderndes Auftreten, auch als Improvisator und Sänger („Signor Formica"), namentlich gegen die Modekünstler, den allgefeierten Bernini und die Akademie von San Luca, ward er in der ewigen Stadt unmöglich und siedelte nach Florenz über, wo er in einem ihm wohlwollenden Kreis lebte und durch den großherzoglichen Hof beschützt ward. Schließlich ließ er sich abermals in Rom nieder, wo sich die Dinge inzwischen etwas besser gestaltet hatten, und wo er jetzt neben zahlreichen Feinden, die er sich beständig schuf, doch wirkliche Freunde und Gönner hatte und sich in jener Ausnahmestellung befand, in der man einem Menschen seine abweichenden Überzeugungen als Exzentrizitäten zu gute hält. Als Maler immer höher geehrt, schuf er unermüdlich bis an sein Lebensende am 15. März 1673.

Salvator Rosas Ruhm und Bedeutung als Maler überragt seine poetische Bedeutung ganz außerordentlich, indes darf der Wert seiner „Satiren" („Satire"; erster Druck, Amsterdam o. J. [1664]; neueste Ausgabe, Florenz 1831) nicht zu gering angeschlagen werden. Der Dichter, dessen Vielseitigkeit mit seiner innern Unruhe und seiner Rastlosigkeit gleichen Schritt hielt, hatte offenbar das Bedürfnis gefühlt, seiner abweichenden Überzeugung, seiner Entrüstung über das Treiben seiner Zeit nicht nur in energischen Reden und gelegentlichen Improvisationen, sondern in klassisch vollendeten Dichtungen nach den besten Mustern Ausdruck zu geben. Die sechs Satiren Salvator Rosas, im Anschluß an die ältern Capitoli in Terzinen geschrieben, sind vielleicht die originellsten, wenn auch

keineswegs die erfreulichsten italienischen Dichtungen des 17. Jahrhunderts. Ein mannhafter Ernst und eine tiefe Bitterkeit gehen durch sie hindurch; aber Einsicht in das Wesen der Dinge und das Pathos eines idealen Charakters mischen sich mit abstrakt-nüchternen Auseinandersetzungen und mit einem übel angebrachten Gelehrsamkeitsprunk. Des Dichters Berufung auf die Antike mag ehrlich gemeint sein, nimmt sich aber fast wie Charlatanerie aus. Die erste Satire: „Die Musik", wendet sich gegen das musikschwelgerische Unwesen und trifft mit ihrem Hohne namentlich den überhand nehmenden Kastratenunfug. Die zweite, „Die Poesie" getaufte Satire gilt den Marinisten und ihrem Schwulste, dem Wortgepränge und dem Eitelkeitstreiben der Dichterakademien. Die schönsten und kräftigsten Stellen sind hier diejenigen, in denen Salvator Rosa mit den Worten und Bildern der Marinisten selbst spricht, die den Mund der Geliebten Paradies oder Hölle, ihre Seufzer Bomben und Petarden, den Himmel einen Stall der Sterne nennen und die Sonne zu einem Henker machen, welcher mit seiner Strahlenaxt die Schatten köpft. — Auch die ethische Entrüstung Rosas gegen die schmutzigen, schamlosen Poeten hat ihr gutes Recht — seine Ratschläge für Reform der Poesie laufen ungefähr auf das hinaus, was später in der „Arcadia" als Reform zu Tage trat. Die dritte Satire, „Die Malerei", zieht namentlich gegen die wissenschaftliche Unbildung der Maler und ihre Betrügereien zu Felde. Vier Fünftel aller, die malen, können nicht einmal lesen; die Alten seien erstaunt gewesen, daß ein Elefant griechisch schrieb, wie würden sie sich jetzt wundern, wo die Ochsen allzumal malen. Dann trifft des Dichters Spott die Nachahmer der Niederländer, die Blumen, Früchte und Tiere malen, und die Anhänger Caravaggios, denen er vorwirft, daß sie Spitzbuben, Spieler und Bettler darstellen, welche Bilder dann von den Vornehmen gekauft werden, die sich vielleicht erinnern wollen, daß ihre Ahnen Gauner gewesen. Auch gegen die Nacktheiten selbst auf Michelangelos Jüngstem Gericht schleudert er gallige Vorwürfe und höhnt schließlich die Künstler, die sich Kavaliere nennen lassen und nur nach äußerlicher Geltung trachten. Die vierte Satire, „Der Krieg", richtet sich gegen Habgier und Blutgier der Eroberer und bringt nicht viel mehr als moralische Gemeinplätze zu Tage. Die fünfte, „Babilonia", schildert Rosas Schicksale in Rom und wimmelt von Ausfällen gegen Monsignori

und Abbati — die sechste endlich, „Der Neid" („L'invidio"), ist eine grimmige Selbstverteidigung des Dichters gegen die Lügenhaftigkeit seiner Neider und Feinde, die ihm womöglich die Ehre absprechen wollten, Verfasser dieser Satiren zu sein, welche so echt aus dem Geist unsers Künstlers entstammt waren, und von denen er freilich in Hinsicht auf die Verfolgungen und Gehässigkeiten, die sie ihm eingetragen hatten, gelegentlich meint, er wolle lieber das Genick gebrochen, als diese Dichtungen geschrieben haben.

Den satirischen Dichtern, welche sich gegen den Marinismus erhoben und die Schwächen desselben glücklich verspotteten, ohne seinen Siegeszug aufzuhalten, darf auch Francesco Melosio zugerechnet werden. Geboren zu Della Pireo im Venezianischen, lebte er später in der Lagunenstadt selbst, gehörte zu den bessern Opernpoeten seiner Zeit, zeichnete sich aber hauptsächlich durch seine gegen die Marinisten gerichteten komischen Sonette aus. Den Schwulst ihres Stils parodierte er oft höchst glücklich.

Nur in einer Zeit, wie die geschilderte war, darf man einen Poeten, wie den Dramatiker Gian Andrea Cicognini, den Dichtern der Opposition hinzurechnen. In Opposition, und in sehr bewußter, stand wenigstens seine energische Bühnenmäßigkeit, sein unerschrockener Realismus, sein kurzer, schlagender Prosadialog mit den rein akademischen Dramatikern und dem falschen lyrischen Stil, der von der Operndichtung aus mehr und mehr die gesamte Dramatik durchsetzte. Offenbar hatten auf Cicognoni die spanischen Dramen eine stärkere Wirkung geäußert als auf andre Zeitgenossen, und da er einzig und allein die szenische Wirkung, den Theatereffekt, im Auge hatte, so konnte er hierbei wohl roh, unnatürlich und übertrieben, aber niemals so nichtig rhetorisch und unlebendig werden, als die übrigen Dramatiker seiner Zeit. Im einzelnen tragen seine Operndichtungen wie seine in Prosa geschriebenen romantischen Dramen wohl die Spuren des Marinismus, es fehlt nicht an unerhörten Tropen und grellen Bildern, aber im ganzen setzten sie sich der völligen Auflösung der Poesie in lyrische Rhetorik und Versmusik doch entgegen, wenn sie dafür auch dem Bann der gegenwärtigen wie der spätern akademischen Ästhetik verfielen.

Siebenundachtzigstes Kapitel.

Die Marinisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Die berechtigte Opposition begabter und edler Individualitäten bleibt zwar in Perioden des geistigen Niedergangs und des schlechten Geschmacks nicht völlig ohne Wirkung und erhält wenigstens bei einem kleinen Teil der Gebildeten eines Volks das Bewußtsein des Bessern und die Sehnsucht nach einem Wiederaufschwung. Verglichen jedoch mit den momentanen Wirkungen der herrschenden Richtung, nehmen sich die Erfolge aller selbständigen, die geraden Pfade im Auge behaltenden Naturen dürftig genug aus, und so unterliegt es keinem Zweifel, daß trotz Tassoni und Salvator Rosa im ganzen die Marinisten siegreich das Feld behaupteten und stets übermütiger und triumphierender ihre Art der Dichtung für die „erhabene" und „wahre" Poesie überhaupt erklärten. Von der Mitte bis gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts folgt in Italien eine Generation von Concetti-Poeten und schwülstigen Lyrikern auf die andre, aus den Hunderten der gleichartigen Bestrebungen und Namen ragten nur noch einzelne hervor, meist solche, die sich durch eine abweichende Eigentümlichkeit vom Heer der Marinisten schieden. Denn Achillini und Preti im hohlen Bombast und in der Niedrigkeit der persönlichen Empfindung zu übertreffen, verbot sich von selbst.

Unter den viel genannten Marinisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahm der Venezianer Gianfrancesco Loredano, einer der Biographen Marinis, in der Meinung seiner Zeitgenossen, und namentlich der Ausländer, einen hohen Rang ein. Geboren am 28. Februar 1606 zu Venedig, durch seine Geburt dem Großen Rat angehörig, war Loredano in einer sehr ausgebreiteten, aber beinahe immer geschmacklosen litterarischen Thätigkeit in den verschiedensten Sätteln gerecht. Echter Akademi-

ker, insofern ihm der Gehalt seiner Stoffe nichts, die äußere Form, die er ihnen gab, alles galt, vereinigte er in sich matte Nachklänge der Gegenreformation, die ja auch bei Marini nicht fehlen, und die neue Auffassung der Poesie, als einer durchaus freien, dem wirklichen Leben fremden und darum in gewissem Sinn nicht verantwortlichen, formellen Kunst, in der nach dem Ausdruck seines deutschen Korrespondenten Hoffmannswaldau ein andres geredet und ein andres gemeint werde. Unter den Dichtungen Loredanos finden sich demgemäß „Andachten über die Bußpsalmen"[1] („Parafrase sopra gli salmi graduali di Davide", Venedig 1640) wie „Ergötzliche Einfälle" („Scherzi geniali", ebendas. 1632), eine Travestierung Homers, „Die scherzhafte Iliade" („L'Iliade giocosa", ebendas. 1646), sowie „Liebesnovellen" („Novelle amorose"; ebendas. 1659), die herzlich unbedeutend und unter den italienischen Novellen des 17. Jahrhunderts nur dadurch ausgezeichnet sind, daß in ihnen die Mitteilung von Briefen die Darstellung zu unterstützen beginnt. Natürlich war ein Poet vom Schlag Loredanos auch Akademiegründer; er stiftete 1630 zu Venedig die Akademie der Unbekannten (Gli Incogniti), deren „Lob" er 1647 herausgab, und zeichnete sich unter den Panegyrikern der jämmerlichen Litteraturzustände Italiens auch sonst nach Gebühr aus. Loredano starb 13. August 1661 zu Peschiera und hinterließ in Venedig, dank seiner Akademie, eine so starke Gruppe von Marinisten, als irgendwo in Italien existierten. — Zu den unbedingten Marinisten gehörte weiterhin der Landsmann Marinis Piero Schettini, geboren 1630 bei Cosenza, Geistlicher und Kanonikus in seiner Vaterstadt, wo er 1678 starb, in seinen Gedichten ein treuer Schüler des bedenklichen Meisters, dessen „Gedichte" („Poesie"; erster Druck, Neapel 1660) gleichwohl wiederholt aufgelegt wurden, als schon ein andrer Geschmack herrschend geworden war. Ein letzter gepriesener Lyriker des Marinischen Stils war Lorenzo, Graf Magalotti, 1637 zu Rom geboren, als Staatsrat und Diplomat in Diensten der Großherzöge von Toscana stehend, Mitglied zahlloser Akademien und Verfasser zahlreicher Schriften. Ihm war es beschieden, nachdem er in seiner Jugend sich für seine schwungvollen „Concetti" hatte preisen lassen, die

[1] Deutsch „Andachten über die 19 Bußpsalmen", von J. W. v. Stubenberg (Ulm 1654).

Reform der Arkadier zu erleben und wegen seiner Freundschaft mit Redi und andern toscanischen Poeten sowie wegen einiger nüchternen, lehrhaften Dichtungen nach außeritalienischen Mustern als ein „Reformer" in die Gesellschaft der Arkadier aufgenommen zu werden, und da er erst 1711 starb, das Aufblühen des neuen, reinen Stils zu sehen.

In einem weit schwerer zu charakterisierenden Verhältnis zu Marini und seiner Schule steht ein hervorragender italienischer Dichter der Mitte des 17. Jahrhunderts: **Fulvio, Graf Testi**. Aus einer jener Familien stammend, die dem Hof der Este nahestanden, war Testi 1593 noch zu Ferrara geboren; seine Familie siedelte 1598 mit der Dynastie und dem Hof nach Modena über, wo er seine Erziehung erhielt und in die Dienste der regierenden Familie trat. Als Hofmann und Gesandter huldigte er den speziellen litterarischen Neigungen seiner Zeit und ahmte, als er in sehr jugendlichem Alter als Dichter auftrat, den vergötterten Marini soviel wie die andern und allenfalls nur ein wenig besser nach. Der Umgang mit Tassoni brachte ihn auf andre Vorstellungen von der Aufgabe und Würde der Poesie, Tassoni mag ihn auf Chiabrera und die antiken Dichter hingewiesen haben. Teilte Testi die gegenreformatorische fanatische Stimmung Chiabreras nicht, so fühlte er sich doch von der festern Männlichkeit und dem schlichtern, treffenden Ausdruck der Oden desselben hingerissen. Die Bewunderer Testis konnten bald wahrnehmen, daß er auf dem Weg bloßer Bilderhascherei und weicher Versrundung nicht weiter gehe und die Oden des Horaz nachzuempfinden beginne. In seinen Kanzonen legt er, nach Eberts treffendem Ausdruck, „eine halb stoische, halb epikuräische Lebensweisheit, durch welche er sich über seine Zeit zu erheben oder doch aus ihr zu retten sucht" (Ebert, „Handbuch der italienischen Nationallitteratur", S. 412), an den Tag. Freilich traf er nicht immer diesen Ton und fiel gelegentlich in den Marinischen zurück, dem er sich erst nach und nach auf dem Weg der Reflexion völlig entwand. Die Oden des Dichters sind langatmig und besprechen teilweise in redseliger Breite die einfachsten Dinge; er kämpft gegen Hochmut, Lobsucht und niedrige Ehrbegier seiner Zeit an, und man meint doch wieder zu fühlen, wie tief er selbst von gewissen Krankheiten derselben ergriffen und wie weit er von der heitern Weisheit im Grunde genommen entfernt war, mit welcher er verkündete, daß Bacchus

und Amor für ihn die großen Gesetzgeber seien. Nicht zufrieden mit seiner selbständigern Richtung als Lyriker, wollte er als Epiker mit einer „Eroberung Indiens" („India conquistata") hervortreten, die nicht über die ersten Gesänge hinaus gedieh, und versuchte sich als Dramatiker in musikalischen und rein poetischen Tragödien. Unter denselben erwies schon die Stoffwahl aus Ariost „Die Insel der Alcina" („La isola d'Alcina"), daß er sich der herrschenden Auffassung vom Werte des spezifisch lyrisch-rhetorischen und eben nicht dramatischen Dramas völlig anschloß. — An der Ausführung größerer poetischer Pläne ward er durch die Katastrophe seines Lebens gehindert. Seine politische Thätigkeit hatte ihm große Ehren eingetragen, er war Ritter von San Jago di Campostella und vom Heiligen Mauritius und Lazarus geworden, erregte aber gerade dadurch den Verdacht seines kleinen Souveräns, des Herzogs Francesco von Modena. Wegen seines Ehrgeizes und seiner Unbeständigkeit, sagt Tiraboschi (welcher in modenesischen Diensten stand), sei Testi in die Ungnade des Herzogs gefallen. Am 27. Januar 1646 wurde er verhaftet, in die Citadelle von Modena eingekerkert, wo er am 28. August desselben Jahrs starb, wahrscheinlich wie Italiener seiner Zeit, die das Mißfallen ihrer Fürsten erweckt hatten, zu sterben pflegten. — Seine „Lyrischen Gedichte" („Poesie liriche", Bologna 1672) wurden erst längere Zeit nach seinem Tod gesammelt. Sie legten Zeugnis ab, wie selbst solche Naturen, die anfänglich von Bewunderung für Marini erfüllt gewesen waren, ja, die einen Zug zu Marinis weichlicher Fülle und seinem Schwelgen im Wortklang in sich trugen (und das ist bei Testi entschieden der Fall), bessern Einwirkungen zugänglich blieben und männlichere Töne anzuschlagen vermochten.

Den Versuch dazu machte auch der namhafteste Epiker dieser schlimmen Periode der italienischen Litteratur: Girolamo Graziani. Geboren zu Pergola bei Urbino im Jahr 1604, lebte er großenteils zu Modena, wo er sich der Gunst desselben Herzogs, Franz, erfreute, welcher so despotisch gegen Fulvio Testi auftrat, und auch bei den Nachfolgern desselben in Gunst blieb. Graziani schrieb bis zu seinem 1675 erfolgten Tod eine große Reihe von lyrischen Dichtungen, in denen er sich als echter Marinist besonders auch in bezug auf das Huldigungsbedürfnis seiner Lyrik zeigte. Eine pomphafte Huldigungsode an den

Landsmann, welcher damals Frankreich regierte, an Mazarin, eine prophetische Verkündigung des Ruhms Ludwigs XIV., eine ganze Reihe von Lobgedichten auf die Glieder des modenesischen Fürstenhauses, daneben die üblichen Ansprachen an poetische Genossen und Gönner entsprechen in der Hauptsache dem herrschenden Stil der Lyrik. Als Epiker jedoch strebte Graziani sich mehr an Torquato Tasso als an Marini anzuschließen. Außer einem kleinern Epos: „Kleopatra" („Cleopatra", Modena 1626), einer Jugendschöpfung, der er seinen ersten Ruf verdankte, dichtete er in 26 Gesängen sein Hauptwerk „Die Eroberung von Granada" („La conquista di Granata"; erster Druck, Modena 1650), welches von den italienischen Litteraturkennern für das beste heroische Epos des 17. Jahrhunderts erachtet ward und wenigstens, verglichen mit dem „Adone" des Marini, wieder etwas festere Formen, einen Anlauf zu wirklicher Erzählung zeigt, dafür aber freilich auch um vieles trockener, reizloser, farbloser bleibt als die Modedichtung. Bezeichnend ist, daß noch immer vorzugsweise epische Stoffe aus dem Kreis derer gewählt wurden, welche die Periode der Gegenreformation als die wahrhaft heroische bezeichnet hatte, Stoffe, in denen die Überwindung heidnischer Länder und Völker durch das allein siegende Kreuz gefeiert werden konnte.

Der dramatischen Dichtung blieben die Marinisten im engern Sinn so ziemlich fern, dafür erstarb das wirkliche Drama im Italien des 17. Jahrhunderts mehr und mehr, und die Operndichtung trat beinahe ausschließlich an seine Stelle. Bei zahlreichen „Dramen" ward die Bezeichnung „musikalisch" nicht ausdrücklich angewendet, aber der durchaus lyrische Stil und die formelle Durchführung dieser Gedichte ließen keinen Zweifel, daß sie für die Komposition gedacht seien. Selbst die in diesem Zeitraum stattfindende starke Herüberwirkung des spanischen Dramas nach Italien vermochte die durchaus akademische Richtung der italienischen Dramatiker nicht zu besiegen, man eignete sich gewisse Elemente des spanischen Dramas an: Intrigenführung, den übersteigerten Ehrbegriff, die mächtig-spitzfindigen Pflichtkollisionen, die grellen, blutigen Effekte (die übrigens auch schon der akademisch-rhetorischen nationalen Tragödie des Cinquecento nicht gefehlt hatten), selbst die gelegentliche Mischung hochtragischer und komischer Motive, allein zur wirklichen Natur, zur psychologisch folgerichtigen unmittelbaren Darstellung



der wie immer gearteten Leidenschaft, zur wirklichen reichen und rasch verlaufenden Handlung drang die italienische Dramendichtung etwa nur in solchen unmittelbar auf den Bedarf des Theaters berechneten Werken durch, als die schon charakterisierten Dramen des Cicognini waren. Die Mehrzahl der italienischen Operndichter dieser Zeit, unter denen einzig Benedetto Ferrari einen größern Ruf erlangte, waren Schüler Marinis und huldigten dem Schwulst unwahrer Bilder und leidenschaftlicher Exklamationen, hinter denen sich keine Leidenschaft barg.

Als großer Dramatiker ward Graf Prospero Bonarelli della Rovere gepriesen, welcher, um 1590 zu Ancona geboren, 1624 in seiner Vaterstadt die Akademie der „Umwölkten" (dei laliginosi) stiftete, bis 1659 lebte und sich der besondern Gunst des österreichischen Erzherzogs Leopold, des nachmaligen römisch-deutschen Kaisers, erfreute. Der Graf hinterließ außer den üblichen Sonetten, Kanzonen und sonstigen poetischen Stilübungen der italienischen Akademiker mehrere Dramen, unter denen die Tragödie „Soliman" („Solimano"; erster Druck, Venedig 1679) und das Intrigenlustspiel „Die Liebenden auf der Flucht" („I fuggitivi amanti", ebendas. 1642) als die besten gelten müssen. — Höher noch als die dramatischen Arbeiten Bonarellis wurden die Tragödien des Bischofs und nachmaligen Kardinals Giovanni Delfino geschätzt, welcher 1617 zu Venedig geboren war, in den geistlichen Stand eintrat und 1692 als Patriarch von Aquileja und Kardinal der römischen Kirche starb. Delfino dichtete vier Tragödien: „Kleopatra", „Lucrezia", „Medoro" und „Creso", welche erst lange Zeit nach dem Tode des Verfassers (Padua 1733) vollständig veröffentlicht wurden. Schon diese Zurückhaltung eines italienischen Poeten des 17. Jahrhunderts erweckt günstige Vorurteile, und in der That verdienen die Delfinoschen Tragödien den besten dramatischen Leistungen des 17. Jahrhunderts hinzugerechnet zu werden. Sie erhoben sich gerade weit genug über den Zeitgeschmack und den Marinismus im engern Sinn, um in der folgenden Zeit der Arkadier als reinere Schöpfungen eines besser beratenen Geistes zu gelten.

Die große Masse der übrigen „Seicentisten" darf füglich unerwähnt bleiben. Denn wie sich die Poesien derselben gleichen, so auch die von den italienischen Lokalhistorikern sorgfältig verzeichneten Lebensgeschichten der meisten dieser „Dichter".

Sie repräsentierten schon nicht mehr allein den harten Druck, der auf Italien lag, sondern vielfach jene innere Verkommenheit, welche nur zur einen Hälfte aus der Gewalt der Zeit, zur andern aber aus dem eignen schlecht gerichteten Willen hervorgeht und in allen armseligen Litteraturperioden so regelmäßig wiederkehrt, wie das letzte Viertel des Mondes. Die Dutzendakademien überlieferten in ihren Lobschriften und gesammelten Arbeiten hunderte von Poeten einer papiernen „Unsterblichkeit", deren niemand mehr gedenkt. Die Nachahmung Marinis ward hauptsächlich durch diese Akademien erhalten. Die herabziehende Wirkung einer gewissen Art der Gemeinsamkeit machte sich in ihnen vorwiegend geltend, der Schutz aber, den traditionell weltliche und geistliche Autoritäten sowie die Aristokratie den Sprachgesellschaften und Poetenvereinigungen angedeihen ließen, weit entfernt zu fördern, bestärkte diese Gesellschaften nur in ihrer halb verächtlichen, halb kindischen Weise.

Kaum jemals ist es unternommen worden, das wunderliche Litteraturleben Italiens in den Tagen des Marinismus zu schildern — die selbstgefällige Zufriedenheit, den unberechtigten Bildungsstolz, der auf die Nichtitaliener noch immer als Barbaren herabsah, der mit der eignen großen Vergangenheit im besten Einklang zu stehen wähnte, während er sich in Wahrheit in einem unversöhnlichen Gegensatz zu derselben befand. Es war eine Ironie der Geschichte, daß schließlich damals eine Art Reform der verfallenden Litteratur, die einzige, welche ohne einen allgemeinen Umschwung der trostlosen politisch-sozialen Verhältnisse möglich erschien, unter dem Schutz und der Anteilnahme einer Fremden, der abenteuerlichen Königin Christine von Schweden, erfolgte, die freiwillig den Thron Gustav Adolfs und die Herrschaft über ein emporblühendes Land und Volk mit dem problematischen Ruhm vertauschte, die erlauchteste Konvertitin der katholischen Kirche im 17. Jahrhundert und die einsichtigste Patronin der gesunkenen italienischen Poesie gewesen zu sein.



Achtundachtzigstes Kapitel.

Der Musenhof der Königin von Schweden, die sprachliche Reform und die Arcadia.

Wenn es jederzeit einzelne hervorragende und trotzige Naturen gegeben hatte, die sich dem Bildertaumel und der geistigen Leere des Marinismus widersetzten, so trat eine allgemeine wirkliche Übermüdung an dem unerfreulichen Spiel mit einer Dichtung, die zuletzt aller wahrhaft poetischen Momente entbehrte, erst ein, als bestimmte einflußreiche und hochstehende Persönlichkeiten sich der herrschenden litterarischen Mode und der allgemeinen Bewunderung derselben in den Weg stellten. Der aristokratisch-akademische Grundzug des Zeitalters verleugnete sich auch hier nicht: es bedurfte einer Autorität nicht im geistigen, sondern im äußerlichen Sinn, um eine geistige Umbildung, welche im Grunde genommen doch nur ein Besinnen, ein Atemschöpfen war, herbeizuführen. Was die ernsten Gegenwirkungen Tassonis und der Spott Salvator Rosas nicht zu vollbringen vermochten, das gelang der agitatorischen Thätigkeit einer hochstehenden Frau, welche Italien zu ihrem Vaterland wählte, nachdem sie durch ihre Thronentsagung in Schweden, ihren noch immer nur halberklärten Übertritt zur katholischen Kirche und ihre abenteuerlichen Züge durch halb Europa endgültig auf ihre eigentliche nordische Heimat verzichtet hatte. Wie verschiedenartig auch die Bedeutung des Anteils gewertet worden ist, den Königin Christine von Schweden (geboren zu Stockholm am 8. Dezember 1626, gestorben zu Rom am 19. April 1689) an der Reform der italienischen Dichtung gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts genommen, so wird von keiner Seite die Thatsache und die Nachwirkung derselben in Abrede gestellt. Die Königin von Schweden, in der Bewunderung und Ver-

ehrung der italienischen Litteratur aufgewachsen, hatte, obschon durch Jesuiten für den alten Glauben gewonnen und seit ihrer Thronentsagung von litterarischen Persönlichkeiten umgeben, die mehr oder minder in den Bildungs- und Geschmackskreis des akademischen Manierismus gebannt waren, niemals die Bewunderung für Marini und seine Schule geteilt. Sie war zu sehr mit dem Mark des klassischen Altertums (wenn auch immer in der Auffassung ihrer Zeit) genährt worden, ihr eigner Geist hatte einen zu entschieden männlichen Zug, um Wohlgefallen an den schillernden molluskenartigen Produkten der poetisch-modischen Richtung gewinnen zu können. Wahrscheinlich hatte sie auch in frühern Tagen ihre Vorliebe für eine bessere Periode der italienischen Litteratur nicht verhehlt. Aber so lange sie ihre abenteuerlichen Züge durch Europa fortsetzte, heute davon träumte, die freiwillig weggeworfene Krone Schwedens wieder an sich zu raffen und morgen die polnische Krone neu zu gewinnen, gingen weder ihre Anteilnahme noch ihr Einfluß weit genug, um irgend eine Bewegung in der italienischen Litteratur, eine Rückwendung zu bessern Mustern als denen Marinis zu veranlassen. Erst als sich Christine am Abend ihrer Tage dauernd in Rom, dem einzigen Ort, an dem die erlauchte Konvertitin schließlich leben konnte, niederließ, begann aus ihrem Lebenskreis eine „Reform“ hervorzugehen, die freilich weder die enthusiastischen Lobpreisungen verdiente, welche die dilettierenden Monsignori und Cavalieri derselben zu teil werden ließen, noch, aus guten Gründen, alle Erwartungen zu erfüllen vermochte, die auch ernstere Naturen an den weithin verkündeten Umschwung zum Bessern geknüpft hatten, welche aber, wie die Dinge im damaligen Italien lagen, vorderhand die einzige auf dem gegebenen schlechten Boden mögliche Besserung der italienischen Litteraturzustände in sich schloß.

Nachdem die Königin Christine von Schweden schon bei frühern Aufenthalten in Rom litterarische Unterhaltungen in ihrem Palast veranstaltet, griff sie seit den siebenziger Jahren ernstlicher und systematischer ein. Im Jahr 1674, sechs Jahre nach ihrer dauernden Niederlassung in Rom, gestalteten sich die litterarischen Konversationen in ihrem Haus, der Sitte der Zeit gemäß, in allen Formen zu einer wirklichen Akademie mit ständigem Sekretariat, eigner Zensur und eignen litterarischen Publikationen. Christine wurde bei Errichtung derselben



namentlich von den Kardinälen Giovanni Francesco Albani und Niccolo Rodolovich unterstützt, doch hätte ihre feste Thatkraft und ihre gereifte Einsicht jeder Beihilfe entraten können. Die Statuten ihrer Akademie, die erst einige Jahre später (1680) abgefaßt wurden, als dieselbe schon Bedeutung erlangt hatte und die Augen des ganzen litterarischen Italien auf sie gerichtet waren, lassen erkennen, daß sie die Bestrebungen ihrer Akademiker von vornherein zweckbewußt auf ein bestimmtes Ziel zu lenken verstand und dieses Ziel unverrückt im Auge behielt. Zwar hieß es im Eingang der späteren „Konstitutionen" schlechthin und üblicherweise, daß „der Königin Majestät, um ein edles Beispiel und eine rühmliche Aufmunterung zu geben, in ihrem Palast eine Akademie von Männern der Litteratur gestiftet und bei Auswahl dieser Männer lediglich deren Verdienst in Betracht gezogen habe", und ganz ebenso ward im hergebrachten Stil als die Hauptaufgabe der Mitglieder bezeichnet: „die wahre Wissenschaft zu fördern". Klar und scharf aber ließ der achtzehnte Paragraph des Statuts den Grundgedanken der Königin, die Besonderheit ihrer Akademie erkennen, indem sie es als ihre ausdrückliche Absicht bezeichnete, daß die Akademie in ihren öffentlichen und privaten Verhandlungen von der „Autorität der klassischen Autoren" geleitet werde. „In dieser Akademie sollen die Reinheit, die Fülle und die Majestät der toscanischen Sprache herrschen. Nachgeahmt sollen nur die Meister der wahren Beredsamkeit aus dem Zeitalter des Augustus und dem Leos X. werden — ausgeschlossen ist der moderne schwülstige Stil." In direkter Verbindung mit dieser Festsetzung stand die weitere, daß alle Vorträge in italienischer Sprache stattfinden sollten, daß es aber den fremden Gästen der Akademie gestattet sei, sowohl Vorträge in lateinischer Sprache zu halten, als sich bei den Diskussionen des Lateinischen zu bedienen, „weil Ihre Majestät diese Universalsprache nicht von ihrer Akademie ausschließen wollen". Indirekt, aber wirksam auf eine der nötigsten Umwandlungen italienischer Poesie und Rhetorik zielte der elfte Paragraph der „Institutionen", welcher lakonisch besagte: „Alle Akademiker haben sich aller Schmeicheleien und Lobgedichte auf die Königin zu enthalten", eine Festsetzung, die übrigens die Akademiker der Königin doch nicht hinderte, sich außerhalb der Akademie in den überschwenglichsten poetischen Lobpreisungen Christines zu ergehen.

In diesen Festsetzungen tritt Verdienst wie Schranke der von Christine beabsichtigten „Reform" deutlich vor Augen. Gegenüber dem hohlen Bombast, der in Marini und Girolamo Preti seine klassischen Muster erblickte, konnte ein Zurückgreifen auf die einfache und edle Sprache der Dichter des Cinquecento von wirklicher Bedeutung werden, und es fragte sich nur, ob die lebenden poetischen Talente Italiens geneigt waren, sich in die Zucht dieser Akademie nehmen zu lassen. Die Eitelkeit, im großen und ganzen die gefährlichste Feindin aller künstlerischen Entwickelung, kam hier ausnahmsweise der Königin zu Hilfe. Der Ruf ihrer Akademie verbreitete sich rasch, das Verlangen nach der Ehre der Mitgliedschaft ward durch die große Zahl hochstehender Edelleute und kirchlicher Würdenträger, welche der Gesellschaft von Haus aus angehörten, durch ganz Italien getragen. Viele kleinere Akademien hegten den Wunsch, mit der Königin von Schweden in Verbindung zu stehen, und in der That fand es Christine geraten, mit den Schöngeistern der römischen Provinzen zu korrespondieren und selbst der Akademie der „Misti" von Orvieto ihre Anerkennung nicht zu verweigern. Da aber der erstrebte Beifall der Königin absolut nur um den Preis erworben werden konnte, daß man sich des Marinischen Stils entledigte, so schickten sich Hunderte von Poeten und und Belletristen seufzend an, zu andern Göttern als den „Concetti" zu beten. Man muß sich die friedliche schlaffe Ruhe des damaligen Italien vergegenwärtigen, den gezwungenen allgemeinen Müßiggang der Tausende von Patriziern und Klerikern, denen doch gewisse Bildungstraditionen nicht fehlten, das unabweisbare Bedürfnis, wenigstens die Fiktion des Lebens und der Bewegung zu haben, um zu begreifen, daß ein starker Wille und die Geschmacksrichtung einer hervorragenden Ausländerin einen entschiedenen Anstoß zur Regeneration der italienischen Litteratur geben konnten. Aber wie günstig diese Sachlage, wie günstig die persönliche Stellung der Königin sein mochte, so darf man nicht vergessen, wie gut ihr von Haus aus der Umstand zu Hilfe kam, daß die toscanischen Poeten des 17. Jahrhunderts bis zu einem gewissen Punkte dem Marinismus Widerstand geleistet hatten. Wie die politische Lage Toscanas unter seinen mediceischen Großherzögen noch immer die verhältnismäßig günstigste war, die in der ganzen Halbinsel existierte, so hatten sich hier wenigstens einzelne Überlieferungen, Ge-

schmacksrichtungen und Ehrenpunkte aus der großen Epoche der florentinischen Bildung behauptet. Hier hatte Galilei seine Kreise gehabt, und Salvator Rosa die Freunde gefunden, die seinen bittern Satiren gegen Marini in der Poesie und Bernini in der bildenden Kunst freudig zujauchzen. Und hier war der Kern eines festen Widerstands gegen jene künstlerische Unnatur und Willkür bereits vorhanden, welche Königin Christine aus der italienischen Poesie verdrängen wollte. Es ließ sich voraussehen, daß die Königin mit den toscanischen Schriftstellerkreisen in Verbindung treten mußte, wenn sie ihrer Akademie eine größere als lokale Bedeutung geben wollte.

Denn so wenig tiefere Einsicht die Zeit und mit ihr Königin Christine in das Wesen der poetischen Phantasie und den Zusammenhang zwischen Leben und Kunst hatten, so konsequent die Patronin der „Königlichen Akademie" fortfuhr, die Aufgaben der Dichtung und der Beredsamkeit als identische zu betrachten, so entging doch der Königin keineswegs, daß mit der Reinigung der Sprache wenig gewonnen sein werde, wenn die Poesie fortfahre, ausschließlich die byzantinische Huldigungsode, das Gelegenheitsgedicht im schlimmsten Sinn des Worts, zu kultivieren. Sie faßte demgemäß auch die Stoffe, welche in geläuterter Sprache behandelt werden sollten, ins Auge, und indem sie zu dem Resultat gedieh, daß der mythologisch-heroische Stoffkreis, den die Operndichtung und das heroische Idyll vorzugsweise als den ihrigen betrachteten, der Poesie um so förderlicher sein werde, als Dichtungen aus diesem Stoffkreis beinahe immer eine vergleichende Prüfung mit den lateinischen Dichtern der ersten römischen Kaiserzeit wie mit den italienischen der Renaissance zuließen, traf sie in dieser Erkenntnis mit den Neigungen und poetischen Überlieferungen der toscanischen Poeten zusammen. Je fester, selbstbewußter und zuversichtlicher also die Königin die letzten Ziele ihrer Reform ins Auge faßte, um so näher traten ihr die Toscaner, denen es unter den herrschenden Zeitverhältnissen immerhin für etwas gelten mußte, von dem weltberufenen Geschmack der Königin von Schweden gestützt und gepriesen zu werden.

Im letzten Jahrzehnt ihres Lebens sah sonach Königin Christine gedeihen, was sie seit Jahren ausgesäet hatte. Während die Sitzungen ihrer Akademie ihren regelmäßigen Fortgang nahmen, die Zahl der Mitglieder sich erweiterte, wuchs die

Bedeutung der Publikationen, die von der Akademie ausgingen, oder mit ihr im Zusammenhang standen. Es gelang, einige der toscanischen poetischen Talente, welche die Aufmerksamkeit der Königin erregten und deren Bestrebungen entweder mit den litterarischen Grundsätzen Christines zusammentrafen oder die sich diesen Grundsätzen anzubilden und anzuschmiegen vermochten, nach Rom zu ziehen. Mit mehreren andern trat die Königin in Briefwechsel und wurde auf diese Art die Ermunterin und Lobspenderin jeder Schöpfung, welche dem erstrebten „reinen" oder „neuen" Stil huldigte.

Der Akademie der Königin von Schweden gehörte zunächst als eins der Hauptmitglieder der Lyriker und Satiriker Benedetto Menzini an. Geboren 1646 zu Florenz und aus armer Familie stammend, vermochte sich Menzini durch allen Fleiß, den er aufwandte, und alle seine litterarischen Bemühungen lange Zeit nicht in die Höhe zu arbeiten. In seinen Satiren hat er nur allzuviel von den Enttäuschungen und Verfolgungen, welche er erlitten, zu berichten. Eine Professur an der Universität Pisa entging ihm, und erst als ihn die Königin von Schweden 1685 nach Rom rief und ihm eine Pension aussetzte, besserte sich seine äußere Lebenslage. Nach dem Tod Christines erhielt er durch Papst Innocenz XI. ein Kanonikat. Er starb im Jahr 1708, und hatte also noch hinreichende Gelegenheit, die Wirkungen der Reform, an der er beteiligt gewesen war, in der italienischen Litteratur zu beobachten. Menzinis eigne Leistungen als Dichter beschränken sich auf eine Reihe von Sonetten und Liedern, die vorzugsweise das negative Verdienst haben, die Überschwenglichkeit des Marinischen lyrischen Stils nicht zu teilen, auf Satiren (Sammlung seiner „Rime", Florenz 1730), welche alle mehr oder minder zu seinen persönlichen Verhältnissen in bezug stehen, und auf jenes Lehrgedicht „Von der poetischen Kunst" („Dell arte poetica"; erster Druck, ebendas. 1687), welches in Terzinen und mit gelegentlicher Hinneigung zu dunkeln altertümelnden Ausdrücken (neben der größten Nüchternheit) der italienischen Poesie die Bahnen vorzuzeichnen versuchte, welche sie künftighin zu wandeln habe. Unter fortwährender Berufung auf die antiken Poeten trägt Menzini eine Kunstlehre vor, die freilich von wirklicher Erkenntnis der Lebensquellen der Poesie noch weit entfernt ist, Tasso über Ariost, Virgil über Homer setzt, aber doch wenigstens wieder an Tasso anstatt an Marini erinnert.



Zu den litterarischen Freunden der Königin, welche nach Maßgabe ihrer Kräfte die Reform förderten und späterhin die Arkadiergesellschaft gründen halfen, gehörte auch Francesco Graf Lemene aus Lodi, geboren am 15. Februar 1634, gestorben 1704, einer von jenen vornehmen Poeten, gegenüber denen das damalige Italien sich von vornherein des Urteils begab und sich pflichtschuldig entzückte. Er hatte seine Ämter niedergelegt, um sich ausschließlich litterarischen Beschäftigungen zu widmen, und galt in Rom als ein in allen Sätteln gerechter Dichter. Soviel das die veränderte Zeit noch zuließ, begeisterte er sich für den Sieg der alleinseligmachenden Kirche und feierte in Gedichten die „heilige Majestät" der schwedischen Königin, die um des Glaubens willen eine Krone weggeworfen hatte, und Jakob II. Stuart von England, der aus gleichem Grund eine wegzuwerfen im Begriff stand. In einer Folge von Sonetten und Hymnen, welche zusammen eine Art religiösen Lehrgedichts vorstellen, und die er „Gott" („Dio uno trino, creatore, uomo"; Parma 1698) betitelte, legte er seine andächtigen Stimmungen poetisch dar. Die Form aber, in der er am liebsten auftrat, war die des Madrigals, des Tassoschen Schäfergedichts, durch welches er zum „Arkadier" gleichsam berufen erschien.

Der poetische Liebling der Königin Christine, ihr Hausgenosse und Sekretär ihrer Akademie war der wahrhaft talentbegabte Alessandro Guidi aus Pavia. Geboren 1650, frühzeitig in den geistlichen Stand eingetreten, hatte Guidi mit einer Anzahl von Gedichten im echtesten Marinischen Stil und einem musikalischen Drama „Amalasunta" bereits Aufsehen erregt und die beschützende Gunst des Herzogs von Parma gewonnen, als die Königin von Schweden auf ihn aufmerksam ward. Sie berief ihn in ihre Dienste und machte es sich zur besondern Aufgabe, die Fortschritte ihres gelehrigen Schülers im reinen Stil zu überwachen. Zwar warf Guidi eine leise Hinneigung zum Schwulst und Bilderprunk der Marinisten niemals ganz aus sich heraus, aber er überwand sich doch so weit, um mit Recht als ein schwungvoller und phantasiereicher Repräsentant einer edlern poetischen Richtung zu gelten. Sein mythologisches Idyll „Endymion" („Endimione"; erster Druck, Rom 1692) galt insofern als das gemeinsame Werk des Dichters und der Königin, als letztere den Gang der Handlung und die Auffassung der Fabel in einem (von ihm getreu ausgeführten) Entwurf

aufgezeichnet hatte. Den gefeilten, musikalisch-klangvollen Versen Guidis selbst hat Christine wohl nur einige wenige hinzugefügt. Guidi erfreute sich nach dem Tode der Königin und bis zu seinem eignen 1717 erfolgten Tode der besondern Gunst Papst Clemens' XI. und übertrug, da er einmal in der Gewohnheit war, fremde Gedanken mit seinen Reimen zu umkleiden, die Homilien dieses Papstes in italienische Verse. Daneben freilich rang er selbständig danach, der Pindar seiner Nation zu werden. In der That verdienen einige seiner Oden (auch die „Erziehung Christines zu den Waffen", mit der er seine große Gönnerin feierte) den formell besten italienischen Gedichten des 17. Jahrhunderts hinzugerechnet zu werden; selbst die Sprache der Huldigung und Schmeichelei wußte Guidi wieder mit mehr Würde zu reden, als die voraufgegangene Poetengeneration. Gleichwohl fühlt man gerade in seinen wahrlich nicht unbedeutenden „Gedichten" („Rime"; erster Druck, Rom 1704; neueste beste Ausgabe, Mailand 1827), wie viel der italienischen Dichtung auch nach der Reform noch fehlte, um wieder eine wahrhaft lebensvolle zu sein.

Höher als die poetischen Hausgenossen Christines standen einige Toscaner, welche einen beständigen brieflichen Verkehr mit der Königin unterhielten und sich um so freudiger als Anhänger der von ihrer Akademie angestrebten Verbesserung bekannten, als diese Verbesserung in der That ihrer eignen Anschauung vom Wesen der Poesie entsprach. Unter den Florentiner Poeten befand sich der berühmte Naturforscher Francesco Redi aus Arezzo, welcher von früh auf neben wissenschaftlichen Studien und Untersuchungen die Poesie gepflegt hatte. Geboren am 18. Februar 1626, hatte er schon auf der Universität zu Pisa, wo er Medizin studierte, durch die Schärfe seines Geistes und die Vielseitigkeit seiner Talente Aufsehen erregt, ward nach Florenz gezogen und ziemlich früh zum großherzoglichen Leibarzt ernannt; spielte hier auch außerhalb seiner Wissenschaft, namentlich als Mitglied der Accademia della Crusca eine große Rolle und erreichte die seltene Ehre, bei Lebzeiten unter die maßgebenden Schriftsteller des „Vocabulario" der Crusca aufgenommen zu werden. Als Dichter ward er namentlich für seine Dithyrambe „Bacchus in Toscana" („Bacco in Toscana") gefeiert und ihm das Verdienst zugesprochen, dithyrambische Verse im Italienischen zuerst eingeführt zu haben. Ohne alle Frage ist



der zur Verherrlichung des Weins von Montepulciano geschriebene „Bacchus in Toscana“ ein Gedicht, das sich durch freien Schwung der Phantasie wie der Sprache unter den gleichzeitigen Poesien hoch auszeichnet, während die Sonette Redis nur das übliche akademische Maß innehalten, indes vom herrschenden Schwulst frei blieben, so daß es nur wohlbegründet war, wenn Königin Christine in dem Florentiner Gelehrten einen Poeten nach ihrem Sinn ehrte und nachmals Redi bis an sein Lebensende (er starb am 1. März 1698) ein eifriges Mitglied der Gesellschaft der Arkadier wurde.

Der größte und echteste Dichter, mit welchem die Königin von Schweden in bezug trat und überhaupt der größte, den Italien am Ausgang des 17. Jahrhunderts besaß, war Vincenzio da Filicaja. Aus einer edlen toscanischen Familie stammend, war Filicaja am 30. Dezember 1642 zu Florenz geboren, verlebte seine Jugend in einer Zurückgezogenheit, die aus der ernsten Anlage seines Geistes und der Betrachtung der Zustände seines Vaterlands, doch wohl auch aus schmerzlichen persönlichen Erlebnissen hervorging. Nur ungern entriß er sich auf den persönlichen Wunsch des Großherzogs Ferdinand seiner Muße und übernahm nacheinander einige hohe Ämter in Volterra und Pisa. Zuletzt lebte Filicaja als Senator wieder in seiner Vaterstadt, wo er am 24. September 1707 starb. Filicajas prachtvolle Kanzonen auf die Befreiung Wiens von den Türken (an Johann Sobieski von Polen und Karl von Lothringen gerichtet) trugen seinen Namen zuerst in weitere Kreise und lenkten auch die Aufmerksamkeit der Königin von Schweden auf den einsamen Dichter. Mit glücklichem Instinkt sah Christine in der Erscheinung Filicajas die Erfüllung ihrer Wünsche für die italienische Litteratur. Sie fühlte die Überlegenheit dieser charaktervoll edlen, tiefernsten Natur über alle andern und scheute sich nicht, ihrer Empfindung den bestimmtesten Ausdruck zu geben. „In Ihnen“, schrieb sie dem Dichter, „scheint mir der unvergleichliche Petrarca wiedererstanden. Von Ihnen allein darf unser Jahrhundert ein heroisches Gedicht, dem des Tasso vergleichbar, erwarten.“ „Da es Ihnen nicht mißfällt, von mir angespornt zu werden, so erweisen Sie mir den Dienst, unser Zeitalter mit Ihren Werken zu bereichern. Das sind Sie Gott, Italien, sich selbst schuldig, auch mir, da Sie es so wollen. Und ich werde stolz darauf sein, daß man

einst sage: Christine, obgleich eine Fremde, hat des großen Filicaja Werke gelesen und geschätzt."

Filicaja war in der That der erste italienische Dichter, der in der Herabwürdigung seines Landes und aller Italiener, wie sie seit einem Jahrhundert im Gang war, den tiefsten Grund des Daniederliegens der italienischen Poesie erkannte, und der es begriff, daß der Dichter nur wirkliche Empfindungen aussprechen dürfe, und, um groß und mächtig zu schaffen, auch von einem großen und mächtigen Leben umrauscht sein müsse. In Ermangelung dessen that der edle Florentiner, was er vermochte, sich von den verhängnisvollen Einflüssen einer entarteten Zeit frei zu halten. Die Grundstimmung seiner Poesie, wie sie sich in den erst nach seinem Tod gesammelten „Gedichten" („Poesie toscane"; erster Druck, Florenz 1707; neueste Ausgabe, ebendas. 1823) ausspricht, ist die eines tiefen Ernstes, elegischer Trauer und männlichen Zorns über die ihn umgebende Unwürdigkeit; die prachtvollen Sonette auf Italien „Italia! o du, auf deren Auen der Himmel goß unsel'ger Schönheit Spuren"[1] würden allein hinreichen, das Andenken Filicajas unsterblich zu machen. Aber auch die sonstigen Dichtungen Filicajas (die übersteigerte Huldigungsode an Königin Christine abgerechnet) tragen das Gepräge einer tiefern, innern Wahrheit und eines echt poetischen Reichtums der Anschauung, obwohl gerade sie nicht von allen marinistischen Wendungen und Bildern frei sind.

Aus der Gemeinsamkeit der Anschauung und Interessen, in deren Mittelpunkt die Königin von Schweden gestanden, ging bald nach ihrem Tode die neue Akademie unter dem Namen Die Arkadier (Gli Arcadi) hervor. Gestiftet 1690, hatte die Gesellschaft die bestimmte Aufgabe, den Marinismus vollends zu beseitigen. Die Gesellschaft erhielt den Charakter einer kommunistisch-idealistischen Hirtenrepublik, nahm die Masse der italienischen Poeten und poetisierenden Dilettanten unter wohlklingenden Namen in sich auf und zählte bald gefürchtete Kritiker unter ihren „Kustoden", von denen Crescimbeni in seinen Dialogen und seiner Geschichte der natürlichen Poesie (poesia volgare) den stärksten Einfluß erlangte. Der demokratische Grundton der Gesellschaft, mit welchem sie die Willkür des einzelnen Talents wie die verhängnisvollen Wirkungen

[1] Deutsch von Gries.

der seitherigen Patronatschaft zu brechen gedachte, äußerte sich vor allem dadurch, daß man ein gewisses Gleichmaß des Stils, des Ausdrucks erstrebte, alles, was darüber hinausging, gewissermaßen ächtete. Es war ein Akademismus mit dem andern vertauscht worden und selbst die momentan günstigen Wirkungen der „Arcadia" verloren sich rasch. Was war denn gewonnen, wenn an die Stelle überhitzter Phantastik und geschmacklosen Bilderprunks eine künstliche Süßlichkeit (die sich umsonst für Innigkeit auszugeben versuchte), ein wunderliches Hirten- und Schäfertum, welches nur selten wirkliche und meist erpreßte Empfindungen auszusprechen hatte, und eine schwächliche Eintönigkeit in den Sonetten und spielenden Liedformen trat, in denen sich die Arkadier gern bewegten? Die einhalbhundertjährige Herrschaft der Arcadia bezeichnet daher keinen Aufschwung der italienischen Poesie, ihre Prinzipien gestatteten allenfalls nur dem einen oder andern leicht gestimmten mittlern Talent, sich nach seiner Weise zu äußern. Die Generationen der poetischen Schäfer lösten sich ab, ohne daß wesentliche Änderungen erfolgten. Unter den ältern Gliedern der Gesellschaft gelangten der römische Advokat Giambattista Zappi, geboren 1667 zu Imola, gestorben 1719 zu Rom, und seine talentvollere Gemahlin Faustina, eine Tochter des Malers Carlo Maratti, zu großem Ansehen. Der gefeiertste aller Arkadier, der in der Schule der Akademie oder Gesellschaft poetisch aufwuchs, war Innocenzo Frugoni, geboren zu Genua 1692, gleich den meisten seiner poetischen Mithirten Geistlicher und der fruchtbarste Lyriker Italiens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seine Sonette und seine leichtern Kanzonetten in seinen „Werken"[1] („Opere", Parma 1779) vereinigt, galten als mustergültig und nachahmenswert. Die Leere ihres Inhalts, die endlosen Wiederholungen einer durchaus begrenzten Empfindung lassen am besten erkennen, wie vereinzelt eine Erscheinung gleich der Filicajas im damaligen Italien noch blieb und wie wenig die löblichen Kunstbestrebungen der Arkadier zur Erweckung einer lebensvollen, wahrhaften Poesie vermocht hatten.

---

[1] Gedichte beider, namentlich der Faustina Zappi, deutsch von Herder.

Neunundachtzigstes Kapitel.

Die Niederlande und die niederländische Litteratur im siebzehnten Jahrhundert.

Genau in demselben Zeitraum, wo die italienische Litteratur, welche das ganze 16. Jahrhundert hindurch in ihren verschiedenen Entwickelungen als vorbildlich gegolten hatte, mit ihrer akademisch höfischen Schäferpoesie und ihrem Marinismus einen letzten gewaltigen Einfluß auf die deutsche und französische Litteratur gewann, trat im Norden Europas eine Litteratur in jenen Kreis der modernen Kultur ein, in welchem beständige Wechselbeziehungen stattfinden. Die niederländische Dichtung, deren Blütezeit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fiel, blieb nicht ohne Wirkung auf die benachbarte und stammverwandte deutsche und erlangte überhaupt eine Geltung, welche mit der eigentümlichen Stellung der Vereinigten Niederlande im Staaten- und Völkerleben des 17. Jahrhunderts aufs engste zusammenhing. Die besondere akademische Richtung, welche die aus einem großen und mächtigen Leben erwachsene holländische Litteratur gleichwohl einschlug, half den Sieg des Akademismus in Jahrzehnten entscheiden, wo die Einflüsse der allmählich reifenden französischen Klassizität noch nicht maßgebend sein konnten; das Überwiegen der didaktischen Elemente, der Zug zum rhetorisch Erhabenen und theatralisch Pomphaften, die Neigung zur korrekt eleganten Form bei so viel Anlässen und Antrieben zum lebensvollsten und farbenfrischesten Realismus zeugen stärker als alle ähnlichen Erscheinungen für die Allgemeinheit und Macht des akademischen Geistes im ganzen 17. Jahrhundert.

Auf niederländischem Boden waren im 16. Jahrhundert die großen Gegensätze der alten und neuen Lehre, der Reformation und Gegenreformation am härtesten zusammengestoßen. Das Verhängnis, welches diese grundgermanischen Provinzen in der unmittelbaren Nachbarschaft des protestantisch gewordenen Nord-



deutschland politisch an Spanien kettete und ihnen Philipp II. zum Herrscher gab, führte zur härtesten Verfolgung des neuen Glaubens und dem erbittertsten Kampf um Glaubensfreiheit, von denen die neuere Geschichte zu berichten hat. Was auch beim Unabhängigkeitskampf der Vereinigten Niederlande gegen die spanische Krone von weltlichen edlen und unedlen Motiven mitgewirkt haben mag: er blieb im großen und ganzen eine Erhebung für die Bewahrung germanischen Volkstums, für religiöse und politische Freiheit, für das Gedeihen der Niederlande, welche Philipp II. lieber zu Grunde gehen, als von der Ketzerei beflecken lassen wollte. Retteten doch die wilden Meergeusen, die holländischen Städtebürger, welche ihre Wälle gegen die spanischen Generale behaupteten, und die Staatendeputierten, welche schließlich den niederländischen Freistaat gründeten, doch selbst den katholisch gebliebenen vlämisch-wallonischen Südprovinzen eine Sonderexistenz. Die Geschichte des langen, harten, blutigen Kampfes um die Unabhängigkeit, reich an dramatisch spannenden Momenten, an hochherzigen Thaten und Charakteren wie an Greueln und menschlichen Armseligkeiten, war zugleich die Geschichte des Emporsteigens der niederländischen Nordprovinzen, der freien Niederlande. Kaum waren die ersten blutigen Kriegsjahre vorüber und die wichtigsten Städte von den spanischen Drängern befreit, als auch jene glänzende Entwickelung in Seefahrt, großem Handel und bürgerlichen Gewerben begann, welche dem neuen Staate die Mittel gab, Spanien Jahrzehnt auf Jahrzehnt zu widerstehen, und welche, aus der Energie, der Thatkraft und der Tüchtigkeit des holländischen Volks entsprungen, ebendiese Energie, Thatkraft und Tüchtigkeit immer höher steigerte. Das Zeitalter der Blüte von Amsterdam, der niederländischen Kolonialerwerbungen in Osten und Westen, der kühnen Entdeckungsfahrten im Eismeer, des Schiffbaus, der alle holländischen und seeländischen Docks belebte und einen Goldstrom ins Land führte, der großen Trockenlegungen von Watten und Mooren, der Gewerbthätigkeit, welche holländische Leinwand und niederländisches Tuch für ganz Europa zu begehrten Luxusartikeln erhob, war das Zeitalter des achtzigjährigen Kriegs, der nur einmal durch einen Waffenstillstand unterbrochen ward und erst im Westfälischen Frieden sein wirkliches Ende erreichte, das Zeitalter der Thaten der Moritz und Friedrich Heinrich von Oranien, der Seehelden Peter Hein und Martin van Tromp. Eine der wundersamsten Verbindungen

von Krieg und Frieden, von der die Weltgeschichte zu berichten hat, herrschte zu Ausgang des 16. und während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. In dieser Periode begann sich das Volk der sieben Provinzen vollkommen selbständig und als eigne Nation zu fühlen, der Unabhängigkeitskampf wider das in Spanien regierende Haus Habsburg führte zur völligen Lostrennung auch vom Verband des Deutschen Reichs. Die niederländische Mundart, welche schon im frühen Mittelalter einen höchst selbständigen Teil der niederdeutschen Sprache abgegeben, welche ein eignes und eigentümliches Litteraturleben bereits vor der burgundischen Zeit besessen hatte, war bis zum 16. Jahrhundert doch in einem gewissen Zusammenhang und einer erkennbaren Wechselwirkung mit der Sprache und dem Volkstum Nordwestdeutschlands geblieben. Eine schärfere Trennung trat mit der neuen politischen Gestaltung ein. Gerade zur Zeit, als sich die Republik der Generalstaaten erhob, ward in Deutschland die allgemeine Herrschaft der neuhochdeutschen Litteratursprache begründet, das Niederdeutsche verschwand aus Kirche, Schule und Schrift. Der westlichste Zweig desselben gedieh dafür um so kräftiger. — Die holländische Sprache ward das Ausdrucksmittel für eine Litteratur, welche aus einem reichen, kräftigen und bewegten Leben erwuchs, aber freilich bei ihren akademischen Tendenzen dies Leben nur zum kleinsten Teil widerzuspiegeln und sich selbst anzueignen vermochte.

Auch unter den Opfern und Leiden der ersten Jahrzehnte des niederländischen Befreiungskriegs hatte das geistige Leben weder darniedergelegen, noch sich ausschließlich auf die religiöse Reformbewegung und die Kämpfe beschränkt, welche mit dem Sieg des Calvinismus beim größten Teil des nordniederländischen Volks endeten. Die daneben stattfindende Duldung andrer Bekenntnisse ergab sich aus den politischen Verhältnissen der neuen Republik. Die großen Konflikte, welche überall aus der Obmacht der theologischen Interessen erwuchsen, blieben freilich auch den freien Niederlanden nicht erspart, die dogmatische Spaltung zwischen Arminianern und Gomaristen führte zu erbitterten Streitigkeiten und blutigen Verfolgungen, welche den Staat und die allgemeine Wohlfahrt in Frage stellten. Doch ward die Entwickelung des niederländischen Lebens in Wissenschaft und Kunst dadurch nicht dauernd aufgehalten. Wie ein Symbol der Thatsache, daß auf diesem Boden die politische Befreiung, das materielle



Gedeihen und die geistige Bildung gleichen Schritt hielten, darf es angesehen werden, daß die Stadt Leiden als Belohnung ihres unter Hunger und Elend gegen das spanische Belagerungsheer geleisteten Widerstands die Gründung ihrer nachmals so blühenden Universität erbeten und erhalten hatte. Holland ward im 17. Jahrhundert die Freistätte kühner, selbständiger Geister und großer, zum Teil völlig neuer wissenschaftlichen Bestrebungen, die holländischen Hochschulen zogen Studierende aus aller Herren Ländern und namentlich aus dem kriegsverwüsteten Deutschland an; die Staatswissenschaften, die klassische Philologie, Mathematik und Naturwissenschaften nahmen einen anderwärts ungekannten Aufschwung. Das wissenschaftliche Leben verknüpfte sich vielfach mit dem bürgerlich-reichen Dasein, das in den volkreichen Städten der nördlichen Niederlande herrschte; ein naiver Lobredner der glücklichen Zeit, Ernst Brink, der Bürgermeister von Haarderwijk, rief begeistert aus: „Was den Handel betrifft, der blüht durch Gottes Hilfe allhier mehr als in einem Lande der Christenheit, und die Studien angehend, die gedeihen in diesem unsern Niederlanden mehr als in irgend einem Gemeinwesen der Welt". — Neben der ernsten Wissenschaft entfaltete sich eine glänzende, von einer Überfülle kraftvoller und sorgsamer Talente getragene Malerkunst, deren große und kleine Werke Paläste, öffentliche Gebäude und Bürgerhäuser Hollands erfüllten und bald das ganze kunstsinnige Europa entzückten.

Auch die Entstehung der neuern holländischen Litteratur wie ihr Gedeihen war durchaus an die Epoche des drei Menschenalter erfüllenden Unabhängigkeitskampfs und der ihm folgenden glücklichen Jahrzehnte gebunden. Genau bis zum Beginn der kriegerischen Erhebung gegen spanischen Glaubensdruck und spanische Willkür hatte die niederländische poetische Litteratur in den letzten Formen fortexistiert, welche sie sich gegen den Ausgang des Mittelalters gegeben hatte. Mittelmäßige poetische und oratorische Talente, Darsteller von allegorischen und andern Spielen in den „Kamers van Rhetorica", den Gesellschaften der „Rederijker" vereinigt, repräsentierten ein eigentümliches litterarisches Leben, die rhetorische Dichtkunst, die in ihnen geübt wurde, diente namentlich zur Verherrlichung der zahllosen Feste in den fröhlich und festlich gestimmten üppigen Provinzen. Im 16. Jahrhundert hatte sich der Einfluß der Renaissance auf die „Kammern" durch eine antikisierende Allegorie geltend ge-

macht, welche sich so friedlich als wunderlich mit der handfesten Realität altniederländischer Volksspiele verband. Alba hatte dann in den südlichen Provinzen die Spiele und Vereinigungen der Rederijker zum größten Teil zerstört, ihre vorlaute populäre Poesie mit Galgen und Schwert bedroht. In den kämpfenden Nordprovinzen hatten sie weiter existiert, waren jedoch mannigfachen Wandlungen unterworfen gewesen und hatten sich von ihrem ursprünglichen prunkhaften Auftreten bei allen öffentlichen Anlässen einigermaßen gelöst. Sie stellten allerdings nach wie vor gelegentlich Schauspiele und Possen dar, aber daneben vereinigten sie die litterarisch Gebildeten und poetisch Strebenden überhaupt, nahmen an der wissenschaftlichen Entwickelung insoweit Anteil, als dieselbe die Anschauungen vom Wesen und der Aufgabe der Dichtung zu beeinflussen begann. Während die „Kamers van Rhetorica" in ihrer frühern Gestalt den Meistersingerschulen in Deutschland einigermaßen geähnelt hatten, näherten sie sich jetzt in der äußerlichen Form ihrer Bestrebungen und in der eigenartigen Bildung ihrer Mitglieder den poetisch-litterarischen Akademien des 17. Jahrhunderts. Individuelle Talente gingen aus ihnen hervor, und so wurde es möglich, daß die Rederijkergesellschaft von Amsterdam, welche den poetischen Namen „De Eglentieren" und den Sinnspruch „In Liebe blühend" („in liefde bloeyende") führte, eine entscheidende Mitwirkung an der Entstehung der neuern niederländischen Dichtung gewinnen konnte. Jene Dichter und Kunstfreunde, welche um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts thätig waren: Koornhert, Roemer Visscher und Spieghel, gehörten der Amsterdamer „Kamer" in näherer oder entfernterer Weise an. Dirck Volkarotzon Koornhert, geboren 1522 zu Amsterdam, ein Zeitgenosse der großen niederländischen Revolution, in deren Wirren er hineingerissen ward, ein litterarischer Vorkämpfer der Glaubensfreiheit, in Flugschriften und einzelnen Gedichten, in größern dramatischen Spielen und didaktisch-poetischen Werken, einer der Begründer der holländischen Schriftsprache, bot in seinen dramatischen Spielen „Abrahams Ausgang" („Abrahams Uytgang"), „Vom Blinden zu Jericho" („De Blinde van Jericho"), „Das Schauspiel von Israel" („Comedie van Israël"; 1575), in seinen Gedichten „Brauch und Mißbrauch des irdischen Guts" („Recht ghebruyck en misbruyck van tydlijcke have"; erster Druck 1585) sowie im „Lieder-

buch" („Liedboeck"; erster Druck 1575) sich schon bedeutend über die Masse und den Mittelschlag der Rederijkers erhob und im Jahr 1590 zu Gouda starb, stammte noch aus der gemeinsamen Entwickelung her und war ein Zeitgenosse der katholischen südniederländischen Dichterin Anna Bijns, der „brabantischen Sappho", die sich als eine erbitterte Gegnerin des „Erzketzers" Luther und der Reformation auszeichnete, aber auch Zeitgenosse des Streitgenossen Wilhelms von Oranien, Philipp Marnix von St. Aldegonde (als Dichter des Liedes „Wilhelmus van Nassaue" bezeichnet). Einer neuen Generation, welche schon die Früchte der zwar immer noch kriegerisch bestrittenen, aber thatsächlich errungenen Unabhängigkeit zu kosten begann, gehörten die beiden andern vielgenannten Mitglieder der Amsterdamer „in Liebe blühenden" Kammer an.

Roemer Visscher, geboren 1547, lebte als Kaufmann zu Amsterdam und blieb in den Wirren und Kämpfen der Reformationszeit der alten Kirche treu, was ihn nicht hinderte, mit den Anhängern der neuen Lehren in gutem Vernehmen zu stehen und sich der neuen Verhältnisse zu erfreuen. Als Dichter einer Anzahl von Epigrammen, Sonetten, Schwänken und vermischten Gedichten ist er erst gegen das Ende seines Lebens mit der Sammlung „Geschwätz" („Brabbelingh"; erster Druck, Amsterdam 1614) hervorgetreten. Aber wichtiger als die eignen nur durch eine sorgfältige Sprache ausgezeichneten poetischen Versuche des „holländischen Martial", wie man den kunstsinnigen und gelegentlich witzigen Kaufherrn nannte, ward er dadurch, daß er sein Haus zum Mittelpunkt einer reichen litterarisch-künstlerischen Geselligkeit machte. Seine Schwelle ward nach Vondels Ausdruck „von Malern, Künstlern, Sängern und Poeten abgetreten"; nicht geringe Anziehungskraft übten dabei seine anmutigen und begabten Töchter Anna und Maria Tesselschade, welche sich beide gleichfalls als Dichterinnen versuchten. Roemer Visscher selbst starb im Jahr 1620; seine Töchter blieben mit den Poeten, welche sich als junge Männer im Haus ihres Vaters gedrängt hatten, wie Hooft, Baerle, Cats und andre, in dauernder freundschaftlicher Verbindung. — Auch Hendrick Laurensz Spieghel, 1549 zu Amsterdam geboren, nach bewegtem Leben durchaus von litterarischen Interessen erfüllt, gehörte bis an seinen Tod (1612) sowohl zur „Kamer der Eglentieren" als zu den nähern Freunden des Visscherschen

Hauses. Er teilte die Bestrebungen Visschers für die Reinheit und Bestimmtheit der holländischen Schriftsprache, gab eine wichtige Schrift über „nederduytsche Letterkunst“ und „Rederijkkunst“ heraus und wußte die in Liebe blühende Amsterdamer „Kamer“ mit Anteil und Eifer für die Sprachfrage zu erfüllen. Als selbständiger Dichter erlangte er durch seinen „Herzensspiegel“ („Hartspieghel“, erster Druck, Amsterdam 1614; Neubearbeitung von Bilderdijk, ebendas. 1828) Ruf, ein didaktisches Gedicht in Alexandrinern, das auf neun Bücher, welche die Namen der neun Musen tragen sollten, angelegt war, aber unvollendet blieb. Bis auf einzelne Ansätze zu wirklichen Naturbildern war das Ganze steif, rhetorisch und ein Vorläufer jener nüchternerbaulichen Betrachtung, welche nachmals die holländische Litteratur vielfach entstellen sollte. — Der Dramatiker dieser Entwickelungsperiode der neuen niederländischen Litteratur war Gerbrand Brederoo, der 1585 zu Amsterdam geboren, in seiner Vaterstadt als Maler lebte und 1618 starb. Er schrieb neben einigen Tragikomödien, unter denen das romantische Stück „Roderich und Alfonsus“ („Treurspiel van Rodderijk en Alphonsus“, Amsterdam, 1637), welches als das bedeutendste galt, einige derbe Possen (Kluchten), wie „Die Kuh“ („De Klucht van de Koe“) und „Der Müller“ („De Klucht van de Molenaer“, beide in „Kluchten“, Amsterdam, 1638) und schließlich das sittenschildernde, mit höchst lebendigen Zügen und Szenen ausgestattete Lustspiel „Der spanische Brabanter“ („De spaansche Brabander Jerolimo“, Amsterdam, 1638), zu dem er den Stoff aus Mendozas „Lazarillo de Tormes“ entlehnte, in welchem er aber eine eigne komische Kraft und ein Talent für bewegte Handlung und scharfe Charakterzeichnung entwickelte, die Brederoos Stück mit Recht lange Zeit auf der holländischen Bühne lebendig und wirksam erhielten.

„Mitten in der Unbedeutendheit und Entartung, welche die Rederijker mehr und mehr charakterisierte, erstand die Amsterdamer Kammer als ein Vorbote der Zukunft. Wenn mit dem 17. Jahrhundert ein Zeitalter des Ruhms für Niederlands Kunst und Poesie anbrach, wenn zu diesem Ruhm die Zeitumstände ohne Widerrede einen wichtigen Faktor bildeten, so hat ebenso auch die unauslöschliche Energie, die unbesiegbare Begeisterung für alles Gute und Schöne, welche so viele zu Vorläufern und Bahnbrechern stempelte, dazu beigetragen. Auf

dem Gebiet der Litteratur gebührt der Amsterdamer „Kamer" die Ehre, Tüchtigkeit des Gedankens, Schönheit und Harmonie der Form durch Lehre und Beispiel ins Leben gerufen und dadurch den Weg gezeigt zu haben." (Jonckbloet, Geschichte der niederländischen Litteratur. Deutsche Ausgabe von W. Berg und F. Martin, Leipzig 1870, Band 1, S. 459.) Den Bestrebungen der „Kamer" folgten jene Talente und Schöpfungen, welche die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zum goldnen Zeitalter der holländischen Poesie erhoben. In dem bedeutenden Einfluß aber, welcher der letzten hervorragenden Rederijkergesellschaft zugesprochen werden muß, lag es beinahe schon begründet, daß die Dichter dieses goldnen Zeitalters sich mehr oder minder dem allmächtig werdenden Zug zur akademisch-rhetorischen Poesie überließen.

Das Erbe Visschers in bezug auf allgemeine Förderung der holländischen Dichtung und Litteratur trat Pieter Korneliß von Hooft an, welcher aus einem Patriziergeschlecht entsprossen, am 16. März 1581 zu Amsterdam geboren war, sich philologischen und Rechtsstudien widmete und Gelegenheit fand, seine Bildung auf größern Reisen zu erweitern. In frühester Jugend trat er der vielgenannten „Kamer" bei, und schrieb bereits im 17. Lebensjahr ein Trauerspiel „Achilles und Polyxena". 1609 erhielt er eins der angesehensten Staatsämter der Provinz Holland, ward Drost von Muyden und Amtmann von Gooiland, bewohnte im Sommer das Muydener Schloß an der Zuidersee und vereinigte hier wie in seinem gastlichen Hause zu Amsterdam einen Kreis, welcher hauptsächlich den poetisch-künstlerischen Interessen lebte, und welchem zahlreiche produktive Talente angehörten. Hooft starb im Haag am 25. Mai 1647, kurz vor „dem ewigen Frieden", durch welchen die längst gefestigte Republik, deren erster hervorragender Geschichtschreiber er geworden war, nun auch von ihrem Erbfeind Spanien anerkannt wurde. Seinen Hauptruhm und seine vorzügliche Stellung zum Haus Oranien wie zu den hervorragendsten Männern der Niederlande, hatte Hooft seinem großen historischen Werk „Niederländische Geschichten" („Nederlandsche Historien"; erster Druck Amsterdam, 1642) zu verdanken, in welchem er, nach mündlichen und schriftlichen Quellen mit der hervortretenden Tendenz, die künstlerische Darstellung nicht minder als die Forschung zu betonen, die Begebenheiten des Unabhängigkeitskampfs und die

Begründung des holländischen Freistaats erzählte. Seine Tacitus nachahmende Schreibweise ward als klassisch von einem Geschlecht gepriesen, welches den Sinn für edle Einfachheit und natürliche Kraft des Stils überall verloren hatte, aber die unleugbare feierliche Würde, die Kunst der Gruppierung und die Reinheit der Sprache, wenigstens was die Worte anlangt, in dem großen Werk zu schätzen wußte. Trotz des größern Ruhms als Geschichtschreiber überragt das Verdienst des Dichters Hooft entschieden das des Historikers. Als Lyriker zeigte der Drost von Muyden in den meisten seiner „Gedichte" („Gedichten van den Heere Pieter C. Hooft", erster Druck, Amsterdam 1636; neueste Ausgabe von P. Leendertz, Haarlem 1864) eine bemerkenswerte Leichtigkeit, eine Art Anmut, welche bis hierher den holländischen Dichtern nicht zu Gebote gestanden hatte. Die Liebesgedichte und noch mehr die häuslichen Lieder Hoofts sind von warmer Empfindung belebt, seine Sonette überwinden die Ungunst der Sprache soweit sie zu überwinden war, selbst in einigen seiner hochtrabendern Gedichte in Alexandrinern macht sich ein kräftiger, gesunder, patriotischer Stolz in echt poetischen Bildern geltend. Viel akademischer und rhetorischer erscheint Hooft als Dramatiker, obschon er von seinen Umgebungen als der „Seneca am Y" gerühmt wurde und an der Begründung eines holländischen Dramas entscheidenden Anteil nahm. Sein tragisches Vorbild war allerdings Seneca und selbst in den ersten seiner Stücke, in denen er nationale Stoffe zu behandeln suchte: „Gheraardt van Velzen" (Amsterdam 1613) und „Barto" (Amsterdam 1626) überwog die Neigung zu einer steif-äußerlichen Deklamation und einer rohen Häufung von Greueln. Bei all seinem Reflektieren über das Wesen der Kunst scheint ihm das einfachste Gesetz: daß der Dichter für seine Gestalten interessieren müsse, nicht aufgegangen zu sein, seine Charakteristik blieb schwach und schwankend. Bloße Nachahmungen italienischer und antiker Vorbilder waren das Schäferspiel „Granida" (Amsterdam 1613) und das nach der „Aulularia" des Plautus gedichtete „Warenar" (Amsterdam 1617), doch versuchte in letzterm Hooft den widerstrebenden Stoff in holländische Verhältnisse zu übersetzen, und das Stück scheint in der That eine gewisse Popularität erlangt zu haben.

Zu den Genossen des Muydener Kreises gehörte in erster Reihe der Philolog und lateinische Dichter Kaspar van Baerle (Barläus), 1584 zu Amsterdam geboren, Professor zu

Leiden, und dieser Professur in den arminianischen Kämpfen entsetzt, welcher dann von 1631—48 als Professor am Athenäum zu Amsterdam wirkte und neben seinen lateinischen auch „Niederdeutsche Gedichte" („Verscheyde nederduytsche Gedichten"; erster Druck, Amsterdam 1651) schrieb; sie zeichnen sich nicht sonderlich aus und sind rhetorischer Natur. Barläus gewann indes durch sein vielseitiges Wissen und seine geistige Schärfe Einfluß auf die Bildung sowohl Hoofts als Vondels. Seine lateinischen Dichtungen wirkten wie die des großen Staatsrechtslehrers und Politikers Hugo Grotius auf die holländischen Dichter und halfen jedenfalls den vollen Sieg und die beinahe ausschließliche Herrschaft der akademischen Richtung mit bewirken. Baerles Schwiegersohn Geraert Brandt, 1626 zu Amsterdam geboren, 1685 als Prediger daselbst gestorben, bekannt als Lebensbeschreiber Hoofts und Vondels, schrieb neben einer Anzahl von kräftigen lyrischen, namentlich patriotischen Gedichten ein Trauerspiel „Torquatus" („De veinzende Torquatus") und wendete sich im höhern Alter der Lehrdichtung sowie der Geschichtschreibung zu. Der einflußreiche und berühmte Philolog Daniel Heinsius, 9. Juni 1580 zu Gent geboren und am 25. Februar 1655 als Professor und Kustos der Universitätsbibliothek zu Leiden gestorben, ließ sich gleichfalls zu einer Anzahl von „Niederdeutschen Gedichten" („Nederduytsche Poemata'; Amsterdam 1616) herbei, unter denen ein „Lobgesang auf Bacchus" besonders gerühmt ward. — Von größerer Wichtigkeit für die niederländische Litteratur waren die poetischen Bestrebungen und Arbeiten des Amsterdamer Arztes Samuel Coster, welcher gleichfalls zum Freundeskreis Hoofts zählte. Coster war etwa 1580 geboren und gehörte in seiner Jugend, wie Hooft und andre, zur alten, in Liebe blühenden „Kamer". Als aber in dieser Vereinigung der platte Dilettantismus und die rohe Äußerlichkeit der Rederijker nach alter Weise wieder die Oberhand gewannen, trat er mit einigen Gleichgesinnten aus der gedachten Vereinigung aus und errichtete die neue „Duytsche Akademie", deren Theater bald der Mittelpunkt der holländischen dramatischen Dichtung ward. Bei der Feier des Westfälischen Friedens lieferte er die poetischen Umschriften zu den stattfindenden Prunkaufzügen. Seinen Hauptruhm verdankte er seiner Thätigkeit als dramatischer Dichter, welche insofern höchst interessant ist,

als er die wachsende Macht der akademisch-rhetorischen Kunstrichtung bezeugt. Nach seiner ursprünglichen Anlage und seiner äußern Stellung als Leiter einer Bühne zeigte er anfänglich Neigung zum volkstümlichen Drama. Die derbe Posse „Teuwis der Bauer und die Frau von Grevelinckhausen" („Teeuwis de boer en menjuffer van Grevelinckhuysen"), das volkstümliche und sehr drastische Lebensbild eines herunter- und schließlich zum Galgen hinaufkommenden Kriegsabenteurers „Tijsken van der Schilden", unregelmäßige, aber in den Einzelheiten höchst lebendige Werke, selbst noch das romantische Drama „Isabella" mit seinen Spektakelszenen und humoristischen Episoden bequemten sich der akademischen Theorie nicht. Aber schon in dem von fleißigem Studium der Senecaschen Tragödien zeugenden Greuelstück „Itys" und vollends in Costers letzten Dramen „Iphigenia" und „Polyxena" war ein Einlenken zur rhetorischen Tragödie bemerkbar, in der er sich vergeblich mühte, die Höhe Hoofts oder gar Vondels zu erreichen. Ein allegorisches Spiel: „Die Parabel vom reichen Mann und vom armen Lazarus", scheint sich hauptsächlich durch Anspielungen auf Amsterdamer Tagesvorgänge und Stadtsitte in der holländischen Hauptstadt eine gewisse Popularität errungen zu haben.

Auch der größte Dichter, den die Niederlande in ihrer goldnen Zeit hervorgebracht haben, Vondel, stand während seiner Jugend in einem nahen Verhältnis zu dem gastlichen und kunstsinnigen Haus des Drosten von Muyden. Jost van den Vondel ward gleich dem berühmtesten flandrischen Maler seiner Zeit, Rubens, nicht auf niederländischem Boden, sondern zu Köln am 17. November 1587 geboren; seine Eltern waren vor den Schrecknissen des niederländischen Kriegs nach der deutschen Reichsstadt geflüchtet, ließen sich aber bereits einige Jahre später wieder in Utrecht und nachmals in Amsterdam nieder, so daß der Dichter in Holland aufwuchs und durchaus holländische Bildung und Jugendeindrücke empfing. Die Eltern gehörten zu den Taufgesinnten. Vondel schloß sich frühzeitig jener Richtung innerhalb des Protestantismus an, welche Toleranz für alle Glaubensmeinungen begehrte, und stand später in den Kämpfen, welche die neue Republik erfüllten, auf Seiten der Patrioten- und Arminianerpartei. Seine äußere Lage gestattete nicht, sich den Studien ausschließlich hinzugeben, er mußte sich dem väterlichen Geschäft (dem Handel mit Strumpfwaren) widmen, überließ



aber nach früher Verheiratung mit einer Amsterdamer Bürgerstochter derselben größtenteils die Handelsgeschäfte und gab sich seinen litterarischen Neigungen um so ungescheuter hin, als er Beifall und Aufmunterung von allen Seiten erhielt. Rasch nacheinander erlernte er die französische, deutsche und lateinische Sprache, erweiterte durch ausgebreitete Lektüre seine Bildung und entwickelte von nun an, namentlich seit 1625, eine immer fruchtbarere poetische Thätigkeit. Das Aufsehen, welches sein mit entschiedenen politischen Tagesanspielungen durchzogenes und ganz und gar auf die Tagesereignisse bezogenes Trauerspiel „Palamedes"machte, trug ihm einen litterarisch-politischen Prozeß ein, in dem er von Glück zu sagen hatte, daß die Amsterdamer Stadtoligarchen seine Auslieferung an den Statthalterhof im Haag verweigerten. In diesen Kämpfen lernte er gewisse holländische Institutionen mit andern als bewundernden Augen ansehen, eine tiefe innere Unbefriedigung gesellte sich seiner skeptischen Stimmung hinzu und machte ihn empfänglich für die Einwirkungen geschickter katholischer Bekehrer, die in jenen Jahren im Norden Europas vielfache Triumphe feierten. Vondel trat 1639 zur alten Kirche über und geriet darob in die tiefsten Zerwürfnisse mit einer großen Anzahl seiner bisherigen Bewunderer und Freunde. Er selbst behauptete, daß er durch seinen Schritt innern Frieden gewonnen habe, und stand fortan in einer Reihe seiner Dichtungen unter den Einflüssen seiner neuen Kirche, welche sich selbst bis auf seine politischen Überzeugungen erstreckten. Er begann den Abfall der Niederlande von Spanien als eine Art Unrecht anzusehen. Leider traten die Ansichtszerwürfnisse mit seinen Mitbürgern in einer Zeit seines Lebens ein, wo die Unabhängigkeit, deren er sich seither erfreut hatte, nicht länger bestand. Vondels Handelsgeschäft war unter der Leitung eines leichtfertigen Sohns bankrott geworden, der Dichter mußte mit großen Summen für die eingegangenen Verpflichtungen aufkommen und sah sich am Abend seines Lebens in der Lage, ein Amt suchen zu müssen, das ihn notdürftig ernährte. Mit einem Gehalt von 650 Gulden ward Vondel 1658 als Buchhalter des Amsterdamer Leihhauses angestellt, 1668 mit vollem Gehalt pensioniert und starb im Alter von 91 Jahren am 5. Februar 1679. Bis beinahe zu seinem Tod war er produktiv und wenigstens thätig geblieben, so daß die Zahl seiner „Werke" („Werkens van Vondel", herausgegeben von

J. von Lennep, Amsterdam 1850—69) als eine sehr bedeutende erscheint, namentlich wenn man die eigentümlichen Hindernisse in Anschlag bringt, die sich der Entwickelung und schöpferischen Thätigkeit des größten holländischen Dichters in den Weg stellten.

Der künstlerische Wert von Vondels lyrischen, beschreibenden und dramatischen Dichtungen (ein beabsichtigtes größeres Heldengedicht gab er wieder auf und vernichtete das bereits weit gediehene Manuskript) stellt sich allerdings als ein höchst ungleicher heraus, indessen traten seine Haupteigenschaften: Stärke und Kühnheit der Phantasie, Tiefsinn der Weltanschauung, Beweglichkeit und Wärme der Empfindung, meist entscheidend hervor und berechtigen auch nach Jahrhunderten die Nachwelt, ihn über alle Dichter Hollands hinauszustellen. Vondels Mißgeschick lag in der akademisch-eklektischen Richtung der gesamten niederländischen Poesie. Er war wohl im stande, die künstlichen Nachahmungen griechischer und lateinischer Tragödien stellenweise mit eignem Leben zu erfüllen, er vermochte in solchen Gedichten, in denen er ganz er selbst blieb, eine Frische und Lieblichkeit zu entwickeln, welche selbst die Ungunst der Sprache völlig überwand, aber er konnte sich den Einwirkungen der gesamten Kunstanschauung und Kunsttheorie seiner Zeit nicht völlig und dauernd entziehen, er verfällt selbst in Marinischen Bilderschwulst und Redepomp und ist anderseits doch so sehr Holländer, daß er vor gelegentlichen Rückfällen in Trivialität und hypernaturalistische Plattheit keineswegs geschützt blieb. Vondels inneres Leben war inzwischen so reich, daß er trotz seiner hervortretenden Mängel nicht leicht ausschließlich rhetorisch und hohl erscheint und in seiner poetischen Totalität das vollste Interesse auch der Nichtniederländer verdient.

Die Ungleichheit seines Tons, aber auch die Fülle seines ursprünglichen Innenlebens, das energische Durchbrechen der ihn umfangenden Schranken des Zeit- und Landesgeschmacks, empfinden wir am unmittelbarsten in seinen lyrischen und beschreibenden „Gedichten"[1] („Verscheyden Gedichten"; erster Druck, Amsterdam 1644; neueste Ausgabe in der Lennepschen Sammlung, Band 1—3), wo wir gelegentlichen hohlen Bom-

---

[1] Deutsche Übertragung ausgewählter Gedichte von Grimmelt und Jansen. Münster 1873.



haft und geschmacklose Versmacherei doch weit überwogen sehen durch kräftig schöne, aus echt poetischer Stimmung entsprungene Gedichte. Die Huldigungen, welche er den großen holländischen Seehelden bringt, die patriotische Freude an allem Meerleben und der Blüte der niederländischen Schiffahrt, die innig-häuslichen Lieder, welche vom reinsten Gefühl erfüllt sind, einzelne lebendige Darstellungen aus der umgebenden Wirklichkeit, wenn ihn diese Wirklichkeit erhebt, statt ihn niederzuziehen, selbst einzelne von antikisierenden Elementen und Göttercitationen freie Oden, verdienen hier hervorgehoben zu werden. In den Gedichten seiner zweiten Periode, die charakteristisch mit den begeisterten Lobpreisungen des „fröhlichen Einzugs" („blyde inkomst") der katholisch gewordenen Königin Christine von Schweden in Rom beginnen, tritt uns der Geist der Gegenreformation, der auch ihn erfaßt und erfüllt hatte, entgegen, und wir empfinden seine Macht. Auch als Dramatiker suchte Vondel in den Chören, welche in seiner wie in beinahe der gesamten akademischen Dramendichtung eine Rolle spielen, seine lyrischen Vorzüge zur Geltung zu bringen, legte aber natürlich seinen dramatischen Schöpfungen im ganzen einen höhern Wert bei, als seinen verschiedenen Gedichten. Er folgte als Dramatiker umsomehr dem Zug zur Rhetorik, als er dem Schauspiel und namentlich der Tragödie eine unmittelbar bessernde Wirkung auf die Sitten zuschrieb und es als Hauptzweck eines Dramas betrachtete „Tugend und Eloquenz" zu lehren. Wie alle wahrhaft talentvollen Dichter des akademischen Zeitalters wuchs er in seinen besten Werken unvermerkt über seine eigne Theorie hinaus. Das Volksschauspiel „Gysbrecht van Aemstel"[1], welches noch heute an jedem Weihnachtsfest die Amsterdamer Bühne beschreitet, ist unter allen dasjenige Werk, welches für seine dramatische Begabung spricht, denn der von einzelnen Kritikern geltend gemachte Tadel, daß der Dichter in seiner Tragödie das lebendige, reiche Amsterdam seiner Gegenwart, statt des Fischerstädtchens einer frühern Zeit dargestellt habe, ist eher ein Lob. Aus den zahlreichen Tragödien biblischen Stoffs, deren vorwiegend episch-rhetorische Behandlung unwillkürlich den Vergleich mit Milton herausfordert, heben wir „Luzifer"[2],

---

[1] Deutsch von A. de Wilde. Leipzig 1867. — [2] Deutsch von A. de Wilde Leipzig 1869.

„Jephtha“[1], „Salomon“, „König David in der Verbannung“ („Koning David in ballingshap“), „Samson“, und Vondels letztes Werk: „Noah oder der Untergang der ersten Welt“ („Noah of ondergang der eerste werelt“) hervor. Eine andre Gruppe Vondelscher Dramen sind halbe Übertragungen antiker Dichtungen ins Holländische. Dahin gehört „Die Amsterdamsche Hekuba“, „Electra“, „Hippolytus“, „Iphigenia in Taurien“. Die gegenreformatorischen Tendenzen, welche ihn in späterer Zeit beseelten, machen sich am stärksten in den in allem Betracht unerfreulichen Stücken „Petrus und Paulus“ („Peter en Pouwels“) und „Maria Stuart“ kund. Ein gewisses Interesse verdient auch das Festspiel „Die Löwendaler“, das zur Feier des Westfälischen Friedens gedichtet wurde, welches einzelne Kritiker (unter andern Jonckbloet in seiner „Geschichte der niederländischen Litteratur“, Band 2, S. 167) für das beste dramatische Werk Vondels erklären, und welches jedenfalls ein sehr glücklicher Versuch war, den allerwünschten Frieden in der Form eines lebendig bewegten, halb allegorischen Pastorale zu preisen.

Daß Vondels großes und ausgiebiges Talent trotz der Isolierung, in welche er geriet, nicht ohne bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung jüngerer Dichter blieb, liegt nahe. Unter diesen jüngern sind Daniel Mostaert, als Sekretär der Stadt Amsterdam 1646 gestorben, als Verfasser einer 1640 aufgeführten Tragödie „Marianne“; ferner Jan Antoniszoon van der Goes (Joannes Antonides) hervorzuheben, welcher Vondels Schüler in dessen letzten Jahrzehnten war; 1647 zu Goes geboren, in Amsterdam erzogen, starb er in jugendlichem Alter am 18. September 1684 zu Rotterdam, wo er eben eine Anstellung bei der Admiralität erhalten hatte. Mit siebzehn Jahren hatte „Antonides“ das Trauerspiel „Das eroberte China“ („Of overrompeld Sina“), mit zwanzig das schöne Gedicht auf den Frieden von 1667 („Bellona aenbant“), mit fünfundzwanzig Jahren das große Preisgedicht zum Lob Amsterdams („De Ystroom“, 1571), „das letzte hervorragende Poem der eigentlich klassischen Litteraturperiode Hollands“, veröffentlicht. Als nach seinem Tod seine „Gedichte“ (erster Druck ? 1685) von seinem Vater herausgegeben wurden, war die Bewunderung des Talents

[1] Deutsch von Grimmelt. Münster 1869.



und das Gefühl des Verlustes allgemein. In anderm Sinn als Antonides war Reyer Anslo ein bedeutender und eigentümlicher Nachfolger Vondels. 1626 zu Amsterdam in einer Wiedertäuferfamilie geboren, gut erzogen, folgte er sehr früh dem Beispiel seines poetischen Meisters, ging zum Katholizismus über, verließ 1649 Holland und wendete sich nach Italien, trat in den geistlichen Stand ein und starb als Sekretär des Kardinals Cazoni 1669 zu Perugia. Die größte Zahl seiner erst lange nach seinem Tod gesammelten „Dichtungen" (Poëzij; Rotterdam 1713) war vor seinem Abschied aus dem Vaterland, von dem er sich nur schwer getrennt zu haben scheint, entstanden; Italien veranlaßte ihn zu dem größern beschreibenden Gedicht: „Die Pest in Neapel". — Unter dem Einfluß Vondels dichtete auch Joachim Oudaan, der poetische Ziegelbrenner, dessen Trauerspiele „Johanna Grey" („Anna Gray of gemartelde onnozelheid", Leiden 1648), „Servatus" (1655), „Der Brudermord im Haag" („De Haagsche broedermoord", Frederikstad 1672) neben einer großen Zahl von reflektierenden Gedichten Beifall und Widerspruch in fast gleichem Maß erregten, bei dem aber die kalte Verständigkeit und nüchterne Phantasielosigkeit, welche die spätere holländische Dichtung erfüllen, schon in bemerkenswerter Weise hervortraten. Oudaan, von den Dichtern der goldnen Zeit der letzte, war 1628 zu Rijnsburg geboren und starb im Jahr 1692 zu Rotterdam.

Als eine originelle Gestalt im Poetenkreis, dessen Mittelpunkt Vondel bildete, erscheint der ungelehrte Jan Vos, welcher etwa um 1620 geboren war und als Glasermeister zu Amsterdam am 11. Juli 1667 starb. Vos wurde, weil er seinem Handwerk oblag, nur nebenher den Musen huldigte, auch das Lob der Amsterdamer Patrizier nicht sparte, nach Jonckbloets Zeugnis ein Liebling der letztern („die vornehmen Leute machten ihm den Hof und ehrten ihn durch Geschenke". Jonckbloet, Geschichte der niederländischen Litteratur, Band 2, S. 283). Er zeichnete sich als lyrischer und dramatischer Dichter aus, seine Gedichte „Auf den Frieden zu Münster" („Vreede") und die „Schiffskrone" („De Scheepskroon"), welcher die Seehelden de Ruiter und van Tromp verherrlichte, waren echte lebendig empfundene Dichtungen von zum Teil hinreißender Bildlichkeit. Aber er begnügte sich nicht mit dem Ruhm, den ihm seine „Gedichte" („Alle he Gedichten verzamelt", Amsterdam 1662) reichlich brach-

ten, sondern trachtete auch nach dem des Dramatikers. Außer einer Posse „Arne" ließ er im Jahr 1647 eine Tragödie „Aran und Titus" aufführen, welche mit Shakespeares Jugendtrauerspiel „Titus Andronicus" dergestalt verwandt ist, daß man annehmen muß, er habe das englische Trauerspiel gekannt. Vos behielt alle Greuel des Stoffs bei und drückte denselben durch seine flache, ja armselige Charakteristik noch tiefer herab. In einer zweiten Tragödie „Medea" (erster Druck, Amsterdam 1667) versuchte er der Leblosigkeit klassisch-rhetorischer Tragödien durch Schauprunk und Ausstattungsüberraschungen aufzuhelfen, getreu seinem Grundsatz, daß es auf der Bühne vor allem zu sehen gelte. Es war gesunder Sinn in seiner Auflehnung gegen das bloße Deklamationsdrama, allein der Poet, welcher mit der Erfindung von großen Aufzügen und dazu gesprochenen Versen für alle öffentlichen Feste von Amsterdam in die längst verlassenen Bahnen der alten „Rederijker" wieder eingelenkt hatte, vermochte nicht wirklich dramatische Handlungen zu erfinden und zu beseelen, so sehr er die Notwendigkeit derselben empfand.

Weder Vondel noch einer seiner Schüler und Geistesverwandten hatte den vollen Beifall des holländischen, zum größten Teil gut und steif bürgerlichen Publikums besessen. Der Lieblingsdichter desselben wurde vielmehr Jacob Cats, einer der trockensten und poesielosesten Didaktiker, von denen die Litteraturgeschichte zu berichten hat, ein Reimer, in welchem die Holländer wunderlich genug ihre Ideale verwirklicht sahen, und der mit dem Ehrennamen des „Vater Cats" durch seine Werke in beinahe allen niederländischen Häusern heimisch wurde. Cats war am 10. November 1577 zu Brouwershaven in Seeland geboren, studierte die Rechte zu Leiden und Orléans, ließ sich im Haag und später in Middelburg als Advokat nieder, lebte dann auf seinem Landgut und erwarb durch Heirat und durch industrielle Betriebsamkeit ein großes Vermögen, stieg zu den angesehenen Ämtern eines Pensionärs von Middelburg und schließlich eines Ratspensionärs von Holland empor, verbrachte, nachdem er 1652 aus dem Staatsdienst ausgeschieden war, seine letzten Jahre auf dem Landgut Zorgvliet bei Scheveningen, wo er am 12. September 1660 starb. Während seines ganzen langen Lebens hatte er sich „des Dichtens befleißigt" und hinterließ eine Fülle von Alexandrinern, in denen sich seine Natur so rückhaltlos und unverhüllt ausspricht, daß Cats



auf alle Fälle den wahrsten Dichtern hinzugerechnet werden darf. Nur freilich, daß diese Natur in ihrer philiströsen Engherzigkeit und breiten Selbstgerechtigkeit, in ihrer behaglichen Werkheiligkeit und unverwüstlichen Langweiligkeit keineswegs zu den erquicklichen und poetisch erhebenden zu rechnen ist. Die Quintessenz seiner erbaulich-beschaulichen Poesie, in welcher nur da und dort einzelne deskriptive Stellen einen wirklich poetischen Eindruck hervorbringen, ist in dem Hauptwerk „Die Ehe"[1] („Houwelijk; erster Druck Middelburg, 1625; zahllose spätere Ausgaben; neueste Ausgabe in „Alle de Werken" Schiedam 1873) enthalten, denn nicht allein ist die Sammlung „Trauring" („Trouringh"; Dortrecht, 1634) durchaus verwandter Natur, sondern auch die übrigen poetischen Versuche gipfeln im Preis des behaglichen, wohlgeordneten Hauslebens und in nüchternen Anweisungen, wie zu einem solchen Leben gelangt werden könne. Ein Dichter wie Cats, der von sich selbst rühmte, daß eine plötzlich empfundene heiße Liebe vor der Nachricht, daß der Vater des geliebten Mädchens Bankrott gemacht habe, verflogen und der „Liebesbrand" erloschen sei, wäre in jedem andern Land Europas verlacht worden, in Holland rühmte man ihn um seiner guten, verständigen Grundsätze, um seiner Leidenschafts- und Schwunglosigkeit willen und vergaß, daß es nicht die Leidenschaftslosigkeit war, welcher die Provinzen ihre Unabhängigkeit und ihre Blüte zu danken hatten.

Spätere Beurteiler suchten für „Vater Cats" geltend zu machen, daß er lebensvoller, realistischer und nationaler gewesen sei, als die Männer der Amsterdamer Poetenschule. Seine Breite und übermäßig ausführliche Schilderung äußerer Nichtigkeiten hänge mit seiner unakademischen Unmittelbarkeit zusammen. Ganz abgesehen davon, daß Cats schon durch seine steifgedrechselten Verse, durch die reflektierte Vortragsweise, die mit Recht eine fast scholastische genannt worden ist, einen echten Akademiker darstellt, so ist auch bei ihm nur in ganz vereinzelten Episoden seiner langatmigen Dichtungen wirkliches Leben enthalten. In diesem wie in jedem andern Betracht überragte ihn sein Zeitgenosse **Konstantin Huygens, Herr von Zuylichen**, welcher nächst Vondel als der talentvollste und in gewisser Art der lebensvollste holländische Dichter des 17.

---

[1] Deutsche Übertragung. Hamburg 1710—17.

Jahrhunderts gerühmt werden darf. Huygens war am 4. September 1596 im Haag geboren, erhielt als der Sohn eines hochangesehenen Staatsbeamten eine ausgezeichnete Erziehung, machte größere Reisen und trat im Jahr 1625 als Sekretär in die Dienste des Statthalters Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, blieb auch noch in Diensten Wilhelms II. und starb erst in hohem Alter am 28. März 1687 im Haag. Huygens „Kornblumen" („Korenbloemen"; erster Druck, Haag 1658—72, vollständigste neuere Ausgabe von W. Bilderdijk, Leiden, 1824) betitelte Gedichte gehören entschieden zum Besten der holländischen Poesie überhaupt und belegen, daß der Dichter, welcher mit der holländischen Kunst in stetem und lebendigem Verkehr stand (unter anderm die Beziehungen Rembrandts zum Prinzen von Oranien vermittelte), den Geist in sich trug, welcher die guten holländischen Maler erfüllte. Seine poetisch beseelten Natur- und Sittenschilderungen, der Hauch von wirklicher Stimmung, der über diesen fein gezeichneten Bildern liegt, die Schalkhaftigkeit, mit welcher getreu beobachtete Sitten und Unsitten wiedergegeben werden, die kräftigere und nach Maßgabe der Möglichkeit wohllautende Sprache, welcher wir bei Huygens begegnen, machen ihn zu einer Dichtererscheinung, bei der es zu beklagen war, daß sie keinen tiefern Einfluß auf die Entwickelung jüngerer litterarischen Talente erlangte. — Die Glanzzeit der holländischen Poesie ging mit Vondel und Huygens bereits zu Ende, die nächstfolgende Poetengeneration schloß sich in unselbständiger und schwächlicher Weise dem großen Triumphzug an, welchen der französische Klassizismus durch alle Litteraturen Europas hielt.



Neunzigstes Kapitel.

Deutschland in und nach dem Dreißigjährigen Krieg.

Vor dem Ablauf des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts war das Unheil eines großen Religions- und Bürgerkriegs, so lange vorbereitet, von tausenden patriotischer Männer mit berechtigter Furcht vorhergesehen, von den Parteien im gewissen Sinn selbst gescheut, und zuletzt doch in frevelnder Eigensucht heraufbeschworen, im vollen Gang. In den Wirren am Ausgang der Regierung des Kaisers Rudolf, in den kleinen, aber erbitterten Kämpfen, welche um eine Anzahl protestantisch gewordener, aber den Gebieten katholischer Fürsten zunächst liegender oder nominell angehöriger Städte geführt wurden, im Abschluß der protestantischen Union und der katholischen Liga trat gleich im Beginn des Jahrhunderts der wachsende Ernst der Situation hervor. Durch verhängnisvolle Verschiebung aller natürlichen Verhältnisse ward die Entscheidung des Kampfes zwischen Katholizismus und Protestantismus in Böhmen und die Niederwerfung des böhmischen Aufstands nach der Schlacht am Weißen Berg der Ausgangspunkt eines Kampfes, welcher in tausend Wechselfällen und unter Einmischung des übrigen Europa zwar seiner ganzen Natur nach unentschieden bleiben mußte, den Katholiken die geträumte Wiederherstellung ihrer Kirche im gesamten Deutschland nicht brachte und den Protestanten die Gebiete, um welche sie seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts mit den Katholiken gerungen hatten, für immer entriß, der aber zur tiefsten Zerrüttung aller Verhältnisse, zu einer in diesem Umfang beispiellosen Verwüstung des deutschen Landes und Niedertretung der deutschen Kultur führte. Der Krieg, schon vor Ablauf seiner ersten Hälfte des geringen idealen Schwunges beraubt, welcher anfänglich noch seine Schürer und Führer beseelt hatte, durch die Beteiligung

des Auslands immer verworrener, hartnäckiger und unabsehbarer geworden, erzeugte Zustände, welche Deutschland wiederum als ein halbbarbarisches Land erscheinen ließen und über ein Jahrhundert auf allen Gebieten des materiellen wie des geistigen Lebens nachwirkten. Die Leiden des deutschen Volks im Dreißigjährigen Krieg spotten noch heute jeder Darstellung, die von ihnen versucht worden, die Spuren aber des unbarmherzigen und schauerlichen Kampfes gruben sich tief in die Seele des deutschen Volks ein, die Erinnerung an ihr äußerstes Elend drückte die Nation in ihren Ansprüchen, Wünschen und Hoffnungen zum letzten Maß der Bescheidung und einer beinahe stumpfsinnigen Duldung herab; der Friedensschluß von Münster und Osnabrück preßte außerdem das Siegel auf einen verworrenen und unerquicklichen Zustand, dem er zugleich durch die Garantie der ausländischen Mächte endlose Dauer zu verheißen schien. Die Verhältnisse am Ausgang des 16. Jahrhunderts waren schon bedrohlich, düster und mannigfach unerquicklich gewesen, jetzt stellten sich die allgemeine Verarmung, die allgemeine rohe Verwilderung und die allgemeine Abkehr von idealen Forderungen und Stimmungen in unverhüllter Nacktheit dar. Und wenn ein geschmackloser Prunk oder eine wüste Verschwendung einzelner Höfe und im Krieg emporgekommener Lebenskreise, wenn ein gespreizter Hochmut vermeintlicher Bildung der materiellen und geistigen Armseligkeit spotteten, so war auch das nur ein Ausfluß von hoffnungsloser Zerrüttung und Roheit. „Denn ein andres ist der Krieg, der die Überfülle oder Ungesundheit nationaler Kraft nach außen abführt: einen solchen mag man wohl, wenn er anders ein gerechter Krieg ist, mit Francis Bacon im Gegensatz zu einem trägen, effeminierenden und demoralisierenden Frieden loben; ein andres eine sittliche Krankheit, die in eben dem Körper, in welchem sie sich entwickelt, ihre Krise durchmachen, ihre Heilung finden muß. — — Es ist darum nicht zu sagen, wie tiefe Wunden dem gesellschaftlichen Leben Deutschlands durch den Ausgang des Kampfes geschlagen worden sind." (K. F. Hanser, „Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg", Heidelberg 1862, S. 119.)

Jeder Rückblick auf die Greuel des Dreißigjährigen Kriegs und die rohe, wüste, arme Zeit, welche ihm folgte, ist gleich unerfreulich. Am tiefsten waren von der großen Verwüstung und der nachfolgenden Erstarrung jene Schichten der Nation, die im

Reformationsjahrhundert als die maßgebenden und entscheidenden erschienen, getroffen worden. Es ist leicht, die Bilder des verheerten Landes: die verödeten, zu dürrer, wüster Heide gewordenen Felder, die zerstörten Schlösser, die Städte voller Schutt und Stein, deren Paul Gerhardt im Danklied für die Verkündigung des Friedens wehmütig gedenkt, wieder hervorzurufen. Auch die besonders charakteristischen Züge der dem Krieg folgenden Unheilszeit prägen sich scharf ein: die rohe Zuchtlosigkeit des Lebens, die Wildheit eines kriegs- und blutgewöhnten Geschlechts, das Überwuchern gewaltsamer, großer Verbrechen gegen Leben und Eigentum, denen eine barbarische und greuelvolle Justiz umsonst zu begegnen suchte. Schwieriger zeigt es sich, die ganze Enge und Freudlosigkeit, den lieblosen Zwang und die armselige Nüchternheit des täglichen Daseins, der Lebensauffassung, den gespreizten Pedantismus und die unverhüllte Brutalität der Lebensformen der Vorstellung nahe zu bringen. Der Krieg hatte eine wilde Durcheinanderwirbelung aller Verhältnisse zur Folge gehabt, im Frieden und beim Ordnungmachen kam es rasch zu einer schroffen Scheidung der Stände und einer Aufhebung jener natürlichen Beziehungen verschiedener Gesellschaftsklassen, die durch gemeinsame Bildung und gemeinsame Ideale hergestellt werden. Der rasch emporwachsende fürstliche Absolutismus, bei der ersten Wiederherstellung segensvoll, bändigte bis zu einem gewissen Punkte die Willkür der Einzelnen, brachte aber das Selbstgefühl, namentlich der bürgerlichen Klassen, zur tiefsten Servilität herab. Die streitenden Kirchen hatten aus dem großen Sturm beiderseits nichts gerettet als ihr Bekenntnis; eine geist- und leblose Verödung, der sich einzelne tiefere und hingebende Naturen mit aller Selbstaufopferung umsonst entgegensetzten, kam über sie; der Eifer der Streittheologen in Wittenberg und Jena wie der Jesuiten in Ingolstadt und Dillingen war gleichmäßig erloschen, allein auch der Schwung und die tiefere Innigkeit der Religiosität waren dahin und eine Weltlichkeit, ohne siegende Kraft und edlere Ziele, erfüllte im ganzen das deutsche Leben des 17. Jahrhunderts. Wie die Notbauten, die unmittelbar nach dem großen Krieg entstanden, ohne Ahnung von Lebensbehagen, Stattlichkeit, von Schmuck oder gar von Kunst emporwuchsen und recht eigentlich auf eine Generation berechnet waren, die Gott dankte, nach all der Zerstörung und den Greueln der Unheilszeit wieder ein Dach über dem Kopf zu

haben, so erschienen die öffentlichen und häuslichen Zustände, welche seit der Mitte des 17. Jahrhunderts galten, die Sitten, Meinungen und Vorurteile der Massen und meist auch der höher gestellten Menschen. Langsam und dem Auge kaum sichtbar sproßten einzelne Keime des Bessern aus dem blutgedüngten und unkrautüberwucherten Boden wieder hervor — die reichste Aussaat gewann zunächst nur dürftige Frucht und unglaublich lange behaupteten sich alle verhängnisvollen Nachwirkungen der Kriegszeit in den äußern Lebensverhältnissen, wie in den Gemütern.

Hatten die Fürsten und der Adel, die ersten Stände der Nation, schon vor dem Dreißigjährigen Krieg begonnen, sich einer Nachahmung des Auslands hinzugeben (gegen welche die gleichfalls aus fürstlichen und aristokratischen Kreisen hervorgehenden „Sprachgesellschaften" nur einen schattenhaften Wall bildeten), so brachte der Krieg diese Richtung zur vollen Reife. Aller Länder Heerscharen hatten sich im deutschen Land getummelt, aller Völker Auswurf mit dem verwilderten Volk der dreißig Jahre gemischt, ein barbarisches Sprachgemenge war das nächste Kennzeichen der durch den Krieg hindurchgegangenen Menschen. Dazu kam, daß nach dem Frieden in der That die Bildung und Lebenssitte des Auslands: der Niederlande, Italiens, vor allem Frankreichs, der deutschen Bildung und Sitte überlegen erschien. So empfanden große Kreise der Aristokratie den Antrieb, sich der umgebenden Roheit und dem Verfall der deutschen Kultur durch Annahme und Nachahmung der fremden zu entziehen. Da aus nahe liegenden Gründen eine wirkliche Übertragung, namentlich der französischen Kultur, nicht möglich war (denn die gedeihlichern und bessern Zustände, als deren Blüte diese Kultur sich entfaltete, ließen sich eben nicht herübernehmen), so kam es nur zu einer ziemlich fratzenhaften Kopie von Äußerlichkeiten, Dingen, die allenfalls das Lebensbehagen der obern Stände in Deutschland erhöhen mochten, zugleich aber die Kluft zwischen ihnen und dem Bürgertum erweiterten. Die Abkehrung des deutschen Adels von der gemeinsamen Arbeit wälzte die Hauptanstrengungen zur Überwindung der trostlosen Zustände und zur Gewinnung eines bessern Daseins lediglich auf die Schultern der mittlern und untern Volksklassen und verlängerte die Zeit des mühseligen Ringens ins Unabsehbare.

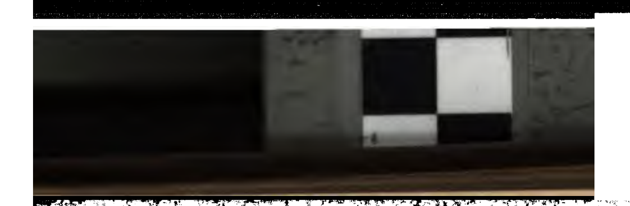
Die materielle Lage Deutschlands vermochte sich während des 17. Jahrhunderts um so langsamer und schwerer zu bessern, als einzelne Teile des Landes unabläßig wieder von der Kriegsfurie durchzogen wurden. In den sechziger und siebziger Jahren verwüsteten schwedische Heerhaufen Brandenburg, bis sie der Große Kurfürst bei Fehrbellin entscheidend schlug; in den achtziger Jahren schreckten die letzten Einfälle der Türken, die mit der großen Belagerung und entscheidenden Rettung Wiens schlossen, die österreichisch-steirischen Lande, der Westen des Reichs fiel in den siebziger und achtziger Jahren wiederholt den kriegerischen Angriffen der Franzosen zum Opfer, die schließlich am Ausgang der achtziger Jahre die kaum wieder emporgeblühte Pfalz und andre linksrheinische Landschaften systematisch in eine Wüste verwandelten. So blieben Generationen unter dem Druck der Not und der beständigen Sorge um das nackte Leben, dem sich mancher andre stille wirkende Druck hinzugesellte. Und wenn einzelne Gegenden des Reichs glücklicher waren, so gedieh doch auch in ihnen neues Leben nur langsam und beständig wieder verkümmernd. Trostloser, finsterer Aberglaube beherrschte stärker als je das deutsche Leben: durch alle Greuel des Kriegs hindurch und noch Jahrzehnte über den Frieden hinaus rauchten die Scheiterhaufen für die Hexen, und die verzweifeltsten Anstrengungen mutiger und klar blickender Männer vermochten erst gegen den Schluß des 17. Jahrhunderts hin den tausendfachen brutalen Justizmorden Einhalt zu thun. In milderer Form trat der Aberglaube in den endlosen Schatzgräbereien, im Treiben der Alchimisten, in der weit verbreiteten Herrschaft der Astrologie, im Glauben an Quacksalber und Wunderärzte auf, die sich allerorts zeigten.

Wie eine Zuflucht erschien in diesem freud- und friedlosen Treiben, in der allgemeinen Roheit und Verödung, dem wüsten Sinnengenuß und geschmacklosen Prunk die geistige Stimmung und Richtung, welche als Pietismus seit dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts deutsche Lebenskreise zu erfüllen begann. Sowohl da, wo der Pietismus im Einklang mit der bestehenden kirchlichen Ordnung blieb, als da, wo man ihn in den Separatismus und das Sektenwesen hineinnötigte, brachte er mit seiner religiösen Innigkeit, der größern Wärme aller menschlichen Beziehungen, der tiefern Achtung vor der eingebornen Seelenwürde des Menschen, mit seiner tiefen Abneigung

gegen brutale Gewalt tausendfache Segnungen. Aber freilich, was das deutsche Leben vor allem bedurft hätte: Schwung, Kraft, Jugendfrische, stolzere Hoffnungen und Gesinnungen, feste Entschlüsse, sich dem Zustand des Elends zu entwinden, konnte von dem Pietismus nicht ausgehen. Auch seine Wirkungen waren nur ganz allmähliche, die furchtbare Erstarrung, welche sich über das deutsche Gemütsleben gelegt hatte, einigermaßen lösende.

So wird man es immer als einen Beweis der unverwüstlichen Natur des deutschen Volks und der unverlornen Tugenden der Volksseele gelten lassen müssen, daß es nach dem Dreißigjährigen Krieg überhaupt gelang, sich wieder emporzuarbeiten und neues, wirkliches Leben zu erringen. Doch die Bewunderung für diese Natur darf die Thatsache nicht verhüllen, daß Deutschland im 17. Jahrhundert in der Reihe der Kulturvölker am tiefsten stand. Die große und gewaltige geistige Erhebung des deutschen Volks war, wie wir gesehen haben, schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts vorüber, indes verglichen mit den Zuständen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, durften selbst diejenigen der zweiten Hälfte des 16. noch als groß, fruchtbar und vielverheißend gepriesen werden. Wenige ganz vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, lag alles geistige Leben gleichmäßig danieder. Von einer Kunst konnte kaum noch die Rede sein, da im ganzen Volk das Bedürfnis nach künstlerischem Schmuck des Daseins verschwunden war. An den Pflegstätten der Wissenschaften, den Universitäten (die der Krieg schwer geschädigt und beinahe völlig verödet hatte), herrschten durch das ganze weitere Jahrhundert verknöcherter Pedantismus und geistlose Polyhistorie neben der äußersten Oberflächlichkeit und Roheit; die Kreise der Studierenden wurden durch den barbarischen Pennalismus, gegen den endlich selbst der Regensburger Reichstag einschreiten mußte, und durch wüste Völlerei niedergehalten. Außerhalb der Universitäten fand sich beinahe nur in einigen größern Städten, wie Hamburg, Nürnberg, Frankfurt, wissenschaftliches und litterarisches Leben. Die deutsche Litteratur aber des gedachten Zeitraums darf in ihrer äußern Erscheinung wie in ihrem innersten Kern als so trostlos und unerquicklich angesehen werden, wie nahezu alle Lebenserscheinungen in Deutschland.

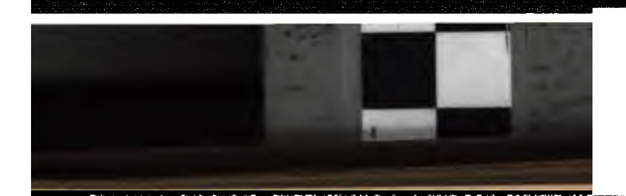
Daß an die Stelle der lebendigen, vielseitigen Volkstümlichkeit der Litteratur des 16. Jahrhunderts ein gelehrt-künstlerischer



Akademismus trat, war an sich nicht Schuld des Dreißigjährigen Kriegs. Die deutsche Litteratur folgte hier nur dem allgemeinen Zug der Zeit und derselbe hatte sich bereits vor dem Krieg in Erscheinungen wie Paulus Melissus und Rudolf Weckherlin allmählich gezeigt. Indes der Drang zu einer gelehrten Dichtung von äußerer Formvollendung hätte unter günstigen äußern Umständen immerhin zu einer, wenn auch nur einseitig, wertvollen Dichtung führen können. Aber die Voraussetzung dafür würde die Fortdauer der materiellen Blüte und die Vergeistigung jenes Lebensgenusses gebildet haben, welche in Deutschland bis zum verhängnisvollen Beginn des großen Kriegs obwalteten. Statt dessen ward das gesamte deutsche Litteraturleben von den schlimmen Einwirkungen greuelvoller Zeit ergriffen. Für die Dichter, welche so begierig das neue von Martin Opitz von Boberfeld verkündete Formprinzip aufnahmen und nach ausländischen Mustern eine gelehrt-höfische Dichtung herzustellen strebten, ward die Not und die Zerrüttung des Kriegs ein mächtiger Sporn, mit um so größerm Eifer auf ihrem Weg zu beharren. Es schien leicht, diese vom Leben losgelöste Dichtung über der allgemeinen Vernichtung zu erhalten, und es galt als eine rühmliche Aufgabe, sich durch die Phantasie und die höhere Kunst aus dem Jammer des umgebenden Daseins zu erheben. Dennoch lief bei all diesen Bemühungen ein Irrtum unter: der Geist der Zeit ließ seiner nicht spotten und drängte sich in all seinen Mißgestalten, mit seiner Roheit und blutigen Grausamkeit, mit all seiner wüsten Plattheit in dieselben Werke herein, in denen man Marinis Pomp, Guarinis höfische Zierlichkeit oder Ronsards Eleganz nachzuahmen und zu erreichen vermeinte. Die Barbarei, welche das deutsche Leben infolge des Kriegs ergriffen hatte, wirkte in den Seelen der Poeten wie der Leser nach und trat in Dichtungen zu Tage, welche geflissentlich die weitabliegendsten Stoffe in den unvolkstümlichsten Formen behandelten. Der deutsche Akademismus war sonach nicht nur in die üble Lage gestellt, durchaus Muster des Auslands nachahmen zu müssen (die viel gepriesene Nachahmung der Antike existierte mehr in Versicherungen, als daß sie thatsächlich versucht worden wäre), sondern erreichte mit all seinen Bemühungen diese Muster nicht und ward beständig wieder durch die allgemeine Lage, die unbewußte Roheit und Geschmacklosigkeit selbst der poetischen Naturen, nicht zuletzt durch die Erstarrung der Sprache, herabgezogen.

In der letztern wäre freilich eine noch tiefere Herabstimmung denkbar gewesen, und so wenig Freude sich an den meisten Dichtern des Dreißigjährigen Kriegs und des folgenden Halbjahrhunderts gewinnen läßt, so muß man doch anerkennen, daß eine Anzahl von ihnen sich bemüht zeigt, reines Deutsch gegenüber der barbarischen à la modischen Sprachmengerei zu behaupten. Für die Reinheit und Selbständigkeit der Sprache war zu Anfang dieser Periode selbst Opitz eingetreten, wenn er im „Buch von der deutschen Poeterei" energisch erklärte: „So stehet es zum heftigsten unsauber, wenn allerlei Lateinische, Französische, Spanische und Welsche Wörter in den Text unserer Rede geflickt werden. Nichtsdestoweniger ist die Thorheit innerhalb kurzen Jahren so eingerissen, daß ein jeder, der nur drei oder vier ausländische Wörter, die er zum öftern nicht versteht, erwuscht hat, bei aller Gelegenheit sich bemühet, dieselben herauszuwerfen, da doch die Lateiner eine solche Abscheu vor dergleichen getragen, daß in ihren Versen auch fast kein griechisch Wort gefunden wird". Jedoch dieser einzige Vorzug gab der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts weder innere Bedeutung, noch die umsonst ersehnte äußere Vollendung. So hoch die gelehrten deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts von sich dachten und sich untereinander mit den ersten Geistern aller Länder und Völker verglichen, so überkam sie doch oft genug die Empfindung für die Wahrheit und sie gestehen dann widerwillig ein, daß die Aussichten auf ein goldnes Zeitalter der deutschen Dichtung zunächst nicht glänzend seien. Erst am Ende des Jahrhunderts wähnten sich Lohenstein und die Seinen auf der vollen Höhe einer Poesie, die allerdings nur für die Studierten und Hochgebildeten da sei, aber allen Ansprüchen derselben gerecht werden könne.

Der Zug der Zeit zur gelehrten Dichtung, die Verachtung der volkstümlichen, unmittelbar aus dem Leben schöpfenden Litteratur wuchsen zwar während des gesamten 17. Jahrhunderts, doch räumte ebendiese Litteratur das Feld nicht ohne Kampf, und in der verhängnisvollen Entwickelung des deutschen Lebens selbst lagen doch mannigfache Anlässe, eine volkstümliche Dichtung durch Jahrzehnte hindurch noch lebendig zu erhalten. Das äußerste Elend und die endlosen Leiden, welche der Krieg brachte, erweckten im geistlichen Kreuz- und Trostlied einen kräftigen Nachklang der evangelischen Lyrik, die



mannigfachen wilden und bunten, aber neuen Szenen des Kriegs konnten nicht ohne Einwirkung auf Phantasie und Darstellungsdrang bleiben und riefen einzelne volkstümliche Schilderungen hervor. In diesem Sinn ist es richtig, daß der große Krieg geistig weniger vernichtend und ertötend gewirkt hat als die Zeit nach dem Westfälischen Frieden. Nur in diesem Sinn kann man Gervinus' Auffassung gelten lassen, der, das politische Moment in den Vordergrund schiebend, es als ein Glück betont, daß sich die deutsche akademische Litteratur nicht an den Wiener Hof anschließen konnte und dem Dreißigjährigen Krieg hierfür besondern Dank zollt. „Eine Absolutie drohte in der Litteratur wie in dem Reich. So aber trennte man sich in dem Krieg wieder politisch und religiös schärfer und für immer von Wien ab und die Dichtung behielt auch in dieser Zeit, wo sie wieder ganz adlig und höfisch zu werden suchte, verhältnismäßig einen volkstümlichen und bürgerlichen Strich. Dies war eine höchst bedeutende, nach unsern Ansichten höchst wohlthätige Wirkung des Dreißigjährigen Kriegs. Wer möchte entscheiden, ob wir ihm nicht für noch viel Größeres verpflichtet sind! Denn wer kann es wissen, ob wir aus den Wirren des konfessionellen Streits, aus dem Übermaß der kirchlichen Bildung und der Entartung der theologischen Wissenschaft um ein geringeres Opfer als die furchtbare Erschütterung dieses Kriegs herausgerissen werden konnten, währenddessen die Kunst sich eine Stellung noch nicht über, aber doch neben der Theologie errang." (Gervinus, „Geschichte der deutschen Dichtung", 5. Auflage, Leipzig 1877, Bd. 3, S. 259.)

Weit selbst über diese Meinung hinaus ist neuerdings versucht worden vom Leben und der Litteratur jenes öden Halbjahrhunderts zwischen dem Westfälischen Frieden und dem spanischen Erbfolgekrieg ein günstigeres und lichtvolleres Bild zu entwerfen. Dies wird immer nur um den Preis eines Verzichts auf die ersten und wesentlichsten Forderungen gedeihlichen Lebens und einer Dichtung, die wahrhaft lebendig und schöpferisch ist, möglich sein. Wer es unternimmt, die innerliche Hohlheit und Öde, die äußerliche Barbarei, namentlich der zweiten schlesischen Schule, nicht bloß aus den Umständen und dem allgemeinen Daniederliegen des deutschen Landes und Volks zu erklären und allenfalls zu entschuldigen; wer dieser Litteratur eigentlich schöpferische Verdienste und nachwirkende Bedeutung



zuspricht, muß sich zuvor von der lebendigen Mitempfindung für das Wesen echter Dichtung lösen. Daß selbst in solchen Zeiten das subjektive Talent nicht erlosch und zwischen dem Schutt hier und da eine wirkliche Blume erwuchs, wird bei der Einzelschilderung dieser Zeiten hervortreten. Im ganzen bleibt der Rückblick auf dieselben peinlich und traurig, und die Thatsache, daß das Volk eines Luther, Hans Sachs und Fischart zur Stufe der Lohenstein und Hoffmannswaldau herabsinken mußte, kann nur mit künstlicher Verhüllung der Wahrheit und mit absichtlicher Leugnung jener tiefen Zerrüttung des Lebens und der deutschen Volksseele, die dem 17. Jahrhundert eigen ist, als erfreulich und in ihrer Weise schätzbar charakterisiert werden.



Einundneunzigstes Kapitel.

Die erste schlesische Dichterschule.

1) Martin Opitz von Boberfeld und seine „Reform“.

Mitten in den Wettern des Dreißigjährigen Kriegs und von diesen Wettern im Leben wild umhergetrieben, gelangte jener Dichter zu Ehre und Ansehen, welchen die nächstfolgenden Generationen gewöhnt wurden als den „Vater“ der neuern deutschen Dichtung zu ehren und zu preisen. Wohl war Martin Opitz weder der erste Vertreter einer akademischen Richtung in der deutschen Kunst, noch der alleinige Begründer und Vorkämpfer jener Gelehrtenpoesie, die für ein Jahrhundert und länger die deutsche Litteratur ausschließlich beherrschte, allein nichtsdestoweniger lag dem Ruhm des „Boberschwans“ eine bestimmte Erkenntnis und Empfindung zu Grunde. Das Erscheinen des Opitz'schen kleinen Buches: „Von der deutschen Poeterei“, die Theorie, welche die Opitz'sche nüchtern-klare Dichtung zu verwirklichen weiß, wirkten insofern entscheidend, als sich von hier ab beinahe alle neu auftretenden Talente zu dieser Theorie bekannten. Und sodann: Opitz folgte dem Weg, den andre seit den Tagen des Paulus Melissus mit einer gewissen Unsicherheit gesucht und auf dem sie oftmals rückwärts, nach andern Pfaden, geblickt hatten, mit klarer Entschlossenheit und Bestimmtheit; er erntete den Ruhm, welcher diesen Eigenschaften fast immer zu teil wird. Er brach entschieden mit der volkstümlichen Dichtung des 16. Jahrhunderts, er faßte scharf und fest die Nachahmung der fremden Dichtung, als den Weg zur Gewinnung einer gebildeten deutschen Poesie ins Auge, er betonte ausschließlich den dichterischen Willen und Vorsatz, den er von aller Einwirkung der Natur und des Lebens ganz emanzipierte und dem er die Richtung auf Durchbildung einer vollendeten Form gab. Seiner oberflächlichen und

nüchternen, dabei doch stolzen, äußere Ehre, äußeres Ansehen fordernden Natur war es leicht, das Recht des unmittelbaren Lebens innerhalb der Dichtung schlechthin zu ignorieren, ja zu leugnen. Für ihn lagen die Probleme der Kunst durchaus auf der sprachlichen Seite, die Poesie war ihm fast ausschließlich eine Redekunst, und wenn er für den Dichter „sinnreiche Einfälle und Erfindungen" forderte, ja selbst ein „großes, unverzagtes Gemüt", so galten ihm offenbar die „Concetti" Marinis als die erstern, und er erblickte in dem Bewußtsein eines großen poetischen Wollens und einer umfassenden gelehrten Bildung das andre. Wie günstig man auch über den Dichter urteilen und wie viel man von seinen Mängeln der Zeit zuschieben möge — es war unvermeidlich, daß sich auf seinem Weg die Dichtung in bloße poetische Rhetorik umwandelte. Die Begriffe der schöpferischen Phantasie, der Lebens- und Menschendarstellung, der Aussprache der tiefsten Herzensempfindungen und Regungen hatten weder in Opitz' Seele noch in seiner Theorie Raum. Die poetische Individualität ward etwas völlig Zufälliges, die Hauptsache schien eine gewisse Art der Bildung. „Nichts ist närrischer, als wenn sie (die Gegner der Poesie) meinen, die Poeterei bestehe bloß in ihr selbst, die doch alle andern Künste und Wissenschaften in sich hält." „Und muß ich bei hiesiger Gelegenheit ohne Scheu dieses erinnern, daß ich es für eine verlorne Arbeit halte, im Fall sich jemand an unsre deutsche Poeterei machen wollte, der in den griechischen und lateinischen Büchern nicht wohl durchtrieben ist und von ihnen den rechten Griff erlernet hat." In diesen und ähnlichen Anschauungen folgte Opitz nur dem Zug seiner Zeit; das Verlangen nach stilvoller Kunst, nach Befriedigung der Verstandsforderungen auch durch die Poesie überwog jedes andre; die Theorie, welche das „Buch von der deutschen Poeterei" verkündete, lag in der Luft, man war der rohen und verwilderten Volkspoesie müde geworden, der Krieg hob Bildungsforderungen, die bereits vor dem Ausbruch des Unheils erwacht waren, nicht auf, aber er machte freilich ihre rechte Erfüllung unmöglich. Auf Opitz von Boberfeld selbst hatten die verhängnisvollen Zeitereignisse keine tiefere Wirkung, als daß sie ihm die Gewinnung der Stellung, welche er für den Dichter begehrte, persönlich unsäglich erschwerten. Im übrigen läßt sich nicht behaupten, daß bei „lieblicher Friedenszeit" seine Dichtung eine andre gewesen wäre.



Martin Opitz (von Boberfeld) war am 13. Dezember 1597 zu Bunzlau in Schlesien geboren, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt sowie das zu Breslau und Beuthen, studierte seit 1617 zu Frankfurt a. Oder, seit 1618 aber in Heidelberg. Hier trat er dem hochgebildeten, früher charakterisierten Kreis des Lingelsheimschen Hauses näher, ward aber aus dem poetisch-litterarischen Stillleben durch die kriegerischen Ereignisse des Jahrs 1620 aufgescheucht. Bei einem Freund, Hamilton, der ein Gut in Schleswig besaß, fand er zunächst Unterkunft; die Reise dorthin unternahm er über Holland, dessen Kultur- und Litteraturzustände ihm im idealsten Licht erschienen. Nun begannen mannigfache Irrfahrten und Schicksalswechsel, 1622 nahm Opitz einen Ruf des Fürsten Bethlen Gabor von Siebenbürgen an das Gymnasium zu Weißenburg an, vermochte in dem halbwilden, rauhen Land nicht heimisch zu werden, ging bereits 1623 nach seiner schlesischen Heimat zurück, welche jetzt von den Greueln der soldatischen Gegenreformation betroffen wurde, die Kaiser Ferdinand ins Werk setzen ließ. Opitz gehörte zu den zahlreichen Naturen, welche während der wilden Glaubenskämpfe gleichgültig gegen die Form des Glaubens geworden waren und das verhängnisvolle jus reformandi der deutschen Fürsten als einen passenden Ausweg betrachteten, um die Konfessionsfrage zu erledigen. So ward er jetzt zuerst Rat in Diensten des Herzogs von Liegnitz und Brieg, ging 1625 nach Wien, um sein Trauergedicht auf den Tod des Erzherzogs Karl an den Kaiser zu überreichen, der ihn dafür zum Poeten krönte und 1628 unter dem Namen Opitz von Boberfeld in des heiligen römischen Reichs Adelstand erhob. Im gleichen Jahr trat der Dichter in die Dienste des Burggrafen Karl Hannibal von Dohna, Kammerpräsidenten zu Breslau und unbarmherzigen Verfolgers der schlesischen Protestanten. Im Auftrag dieses Gönners reiste er 1630 nach Paris; nach Dohnas Tod (1633) kehrte Opitz an den Liegnitzer Hof zurück, 1634 ging er nach Thorn, ward König Ladislaus von Polen empfohlen und von diesem zu seinem Historiographen ernannt, worauf er sich in Danzig niederließ und seine litterarische Thätigkeit eifrig wieder aufnahm. Am 20. August 1639 starb er an einer pestartigen Seuche, die damals Danzig verheerte.

Opitz' Stellung als deutscher Dichter ist gegenüber der ungemessenen Bewunderung, der er sich so lange erfreut, wie gegen-

über der herben Verurteilung, die den Lobpreisungen gefolgt ist, in kurzen Worten schwer zu bestimmen. Seine natürliche Begabung, an sich mäßig, litt noch durch die Richtung, die er seinem Leben gab, und die Hervorkehrung einer rhetorischen Objektivität, selbst in Fällen, wo er innerlich beteiligt sein mußte. Man mag von seinem Charakter und seinen Empfindungen denken wie man will, aber die Widerwärtigkeiten des Kriegs hatte er erfahren und erhob sich und seine Freunde über dieselben doch nur mit einem eiskalten und überflüssig wortreichen Trostgedicht. — Die korrekte Form, die durchgebildete Sprache galt ihm einzig und allein, nur durch sie gedachte er den Wettkampf mit den Dichtern des Auslands zu bestehen. Hauptsache blieb ihm daneben, die Dichtung den höhern Ständen, welche sich eben von der deutschen Litteratur abzukehren begannen, annehmlich und begehrenswert zu machen. Seine „Gedichte" („Martini Opitii deutsche Poemata", erster Druck, Straßburg 1624 [unrechtmäßige, von Zinkgref veranstaltete Ausgabe]; „Deutscher Poematum acht Bücher", Breslau 1625, 1629; „Ausgewählte Dichtungen", von Tittmann, Leipzig 1869) sind meist didaktische oder rhetorische Gelegenheitspoesien, die Deskription und Reflexion und in der letztern wieder das fremden Mustern Nachgebildete wiegen vor, direkte Übersetzung gesellt sich hinzu. Von natürlichen Lauten kann man allenfalls nur in einigen an Freunde gerichteten Gedichten sprechen. Die Panegyriken auf Gönner und erhabene Persönlichkeiten schlugen den hohen, schwülstig preisenden Ton an, den jeder nachfolgende Dichter zu übertreffen suchen mußte. In den didaktisch-beschreibenden größern Gedichten: „Zlatna" (1622), „Lob des Kriegsgotts" (Brieg und Breslau 1628), „Vesuvius" (ebendas. 1633) und dem viel früher geschriebenen „Trostgedichte in Widerwärtigkeiten des Kriegs" (Breslau 1633) herrscht überall derselbe nüchtern-mäßige Sinn, der jederzeit Anlehnung an alte und neue, für trefflich erachtete Muster einer unmittelbaren Aussprache des Geschauten und Gedachten vorzieht. Die Sprachbeherrschung erregte nichtsdestoweniger das Entzücken der Zeitgenossen, und von der Natur mehr begünstigte Dichter, wie Paul Fleming und andre, ergingen sich in den höchsten Tönen über Opitz' Verdienste. Thatsächlich erscheint der Dichter überall als der erste, der einem neuen ästhetischen Bedürfnis entgegenkommt. Für den ihm befreundeten

kursächsischen Kapellmeister Heinrich Schütz dichtete er (frei nach Rinuccini) die erste deutsche Oper, „Dafne" (erster Druck, Breslau 1627), die 1627 zur Vermählung des Landgrafen Georg von Hessen mit der Prinzessin Sophie Eleonore von Sachsen in Torgau zur Aufführung kam. Ohne jedes eigne dramatische Talent bearbeitete er „Die Trojanerinnen" des Seneca und die „Antigone" des Sophokles, jede Übertragung seinen poetischen Ehren hinzuschreibend, von denen er selbst, und mit Recht, rühmt, daß sein Name weit und breit erklinge.

Die Dichtungen des Opitz von Boberfeld wurden im ganzen Deutschen Reich als Belege zu seinem „Buch von der deutschen Poeterei" (erster Druck, Breslau 1624; neueste Ausgabe von W. Braune, Halle 1876) angesehen, das im Zeitraum von nur fünf Tagen niedergeschrieben, flüchtig und fragmentarisch genug, für die deutsche Poesie des 17. Jahrhunderts gleichwohl das Ansehen eines Kanons erlangte. Die Theorie der Dichtung, welche Opitz in diesem Werkchen vorträgt, wurde zum guten Teil der lateinischen Poetik Scaligers, vielfach auch den Anschauungen Ronsards entlehnt, war aber allerdings Opitz' tiefste Überzeugung und ihm im strengsten Sinn des Worts in Fleisch und Blut übergegangen. Das eigentlich Maßgebende und Bahnbrechende derselben für die formelle (und um diese handelt es sich zunächst allein) Weiterentwickelung der deutschen Poesie lag in dem Satz: „Nachmals ist auch ein jeder Vers entweder ein iambicus oder trochaicus, nicht zwar, daß wir auf Art der Griechen und Lateiner eine gewisse Größe der Silben können in acht nehmen, sondern daß wir aus den Accenten und dem Ton erkennen, welche Silbe hoch und welche niedrig gesetzt werden soll". Dies war, wie vielfach gesagt worden, das Ei des Kolumbus für die Masse der deutschen Poeten und hatte eine Wirkung, der nur wenige Talente noch eine kurze Zeit zu widerstehen vermochten. Im übrigen predigte Opitz in seinem einflußreichen Büchlein eindringlich die Lehre von der Zubereitung und Zier der Worte, welche nachmals die gesamte rhetorisch-gelehrte Poesie beherrschte. „Die Worte bestehen in dreierlei: in der Eleganz und Zierlichkeit, in der Komposition oder Zusammensetzung und in der Dignität und dem Ansehen." In bezug auf die Dignität gab der „Boberschwan" einem nur allzugläubigen und gelehrigen Geschlecht zu bedenken: „daß vor allen Dingen nötig sei, höchste Möglichkeit zu versuchen, wie man die Epitheta, an

denen bisher bei uns großer Mangel gewesen, sonderlich von den Griechen und Lateinischen abstehlen und uns zu nutze machen möge". Für die geschmacklose und gründlich armselige Charakteristik der poetischen Gattungen (nach welcher ein heroisch Gedicht „weitläuftig ist und von hohem Wesen redet", die Tragödie „von königlichem Willen, Totschlägen, Verzweiflungen, Kinder- und Vatermorden, Brand, Blutschande, Krieg und Aufruhr, Klagen, Heulen und Seufzen handelt", die Komödie „in schlechtem Wesen und Personen besteht" 2c. 2c.) ist gewiß Opitz von Boberfeld nicht allein verantwortlich zu machen; er gab Endresultat und Summe der akademischen Erwägungen, welche man seit längerer Zeit diesen Dingen gewidmet hatte, und schrieb damit freilich für noch längere Zeit der deutschen Litteratur einengende und irre führende Gesetze vor. Denn thatsächlich bewegt sich die Poesie der nächstfolgenden Zeit in diesen Schranken, und es erscheint in betracht jener allgemeinen Neigungen und Abneigungen, die in ästhetischen Dingen mitsprechen, minder erstaunlich, daß auch die unzweifelhafte, lebendige Phantasie höher begabter Dichter sich ohne jeden Versuch eines Widerstands den neuen Einteilungen und Arbeitsteilungen der Poesie fügte.

---

2) Paul Fleming, Friedrich von Logau, Andreas Gryphius.

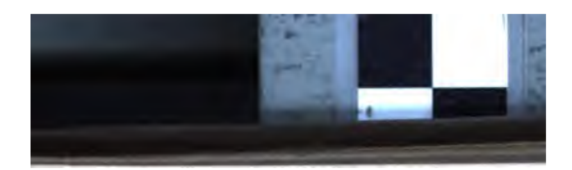
Nicht darin hatte der höchste Triumph Opitz' gelegen, daß die unselbständigen Naturen, die sich ihm früh als Schüler und Bewunderer anschlossen, seine Poesie als die mustergültige priesen und in seiner Theorie der „Poeterei" eine für alle Fälle ausreichende Offenbarung erblickten, daß Männer wie Andreas Tscherning, des Meisters schlesischer Landsmann (1611 zu Breslau geboren, am 27. September 1659 als Professor an der Universität zu Rostock verstorben), dessen „Deutsche und lateinische Gedichte" (Breslau 1634) als getreue Kopien des Inhaltsmaßes und der Formeigentümlichkeit Opitz'scher Dichtungen gelten konnten, wie Daniel von Czepko (geboren am 23. September 1605 zu Koschwitz bei Liegnitz, gestorben am 8. September 1660 zu Wohlau), der in seinem „Triumphbogen Ferdinand dem Dritten" (Breslau 1641) die höfisch-patriotische Gelegenheitsdichterei des Boberschwans, durch welche die Poeten in Ansehen und Aufnahme gebracht werden sollten,



nach Kräften fortsetzte, wie **August Buchner** (geboren am 2. November 1591 zu Dresden, Professor der Poesie und Beredsamkeit zu Wittenberg, am 19. Februar 1661 daselbst gestorben), der im „**Nachtmahl des Herrn, nebenst etlichen andern christlichen Gedichten**“ (Wittenberg 1628) sich als Dichter im Stil des Opitz bewährte, vor allem aber durch seinen „**Wegweiser zur deutschen Dichtkunst**“ (ebendas. 1666), eine Quintessenz Opitzscher Lehren und Vorlesungen über Poesie, die Theorie von der Dichtung, die lehrt, indem sie ergötzt, und daher nie darstellen dürfe, ohne zu lehren, tapfer weiter verbreiten half, des Meisters Ruhm überall hintrugen, sondern darin, daß Opitz auf der Stelle auch die wirklichen Talente, die echt poetischen Naturen seiner Zeit in seinen Kreis bannte. Wohl ward ebendamit bewiesen, daß der „Vater“ der neuern deutschen Dichtung eben nur einen letzten, aber doch den entscheidenden Anstoß gegeben habe; dagegen ist es leicht zu erkennen, daß seine nächsten Nachfolger noch von einem andern Geist beseelt wurden, als derjenige war, welcher ihn erfüllt hatte. Ja, es läßt sich behaupten, daß zwischen der ursprünglichen Anlage dieser Dichter und ihrer unbedingten Annahme der Kunstregeln des Opitz ein innerer Widerspruch bestehen blieb: aber alles dies ändert nichts an der Thatsache, daß die deutsche Dichtung des Dreißigjährigen Kriegs und der nächstfolgenden Zeit unter Opitz' Gestirn stand. Die bedeutendern und innerlichern Dichter, welche unmittelbar nach Opitz auftraten, machen uns den Gegensatz fühlbar, der zwischen echt poetischer Empfindung, gestaltender Phantasie, offenem Blick für die Erscheinungen des Lebens und zwischen dem akademisch-rhetorischen Formalismus, nach Opitz die eigentliche Aufgabe und Ehre des Poeten, bestehen blieb. Von ihnen selbst wurde der Gegensatz in seiner Schärfe nicht empfunden, wirklich Gedichtetes, von innerlichem Leben Erfülltes steht daher bei ihnen dicht neben den dürftigen Künsten, auf welche der Meister vom Bober die deutschen Träger der „göttlichen Wissenschaft“ verwiesen hatte.

Wenn unter den nächsten Nachfolgern des Opitz sich einer fand, bei dem man annehmen durfte, daß er durch fortgesetzte eigentümliche Schicksale seines Lebens ganz zur lebendigen Poesie hätte zurückgeführt werden können, so war es der Sachse **Paul Fleming**. Geboren am 5. Oktober 1609 zu Hartenstein, Sohn eines Geistlichen, hatte Fleming an den Ufern der Mulde

eine im ganzen glückliche Kindheit verlebt und war durch die lateinische Schule zu Mittweida und das Thomasgymnasium zu Leipzig für die Universität Leipzig vorbereitet worden, auf der er seit 1628 Medizin studierte und sich nebenher, vielleicht auch hauptsächlich, der Pflege eines früh erwachten lyrischen Talents widmete. Durch schlesische Freunde ward er in Opitz' Dichtweise, die an ihm einen begeisterten und überzeugten Jünger fand, eingeweiht; im Kreis poetisch gestimmter Genossen verlebte er fröhliche und glückliche Studentenjahre trotz des näher drohenden Kriegs. Als erstes öffentliches Zeugnis seiner poetischen Bestrebungen erschienen: „Davids Bußpsalmen und Manasses Gebet" (Leipzig 1631) und die „Klagegedichte" („Ueber das unschuldigste Leiden und Tod unsres Erlösers Jesu Christi", ebendas. 1632). Als nach der Breitenfelder Schlacht Gustav Adolfs Gemahlin Maria Eleonore nach Leipzig kam, überreichte Fleming ein Huldigungsgedicht an dieselbe. Neben den großen Eindrücken, die der deutsche Krieg auf diesem seinem Höhepunkt, zur Zeit der Siege des Schwedenkönigs, einer Natur wie Fleming bot, hatte unser Poet freilich schon die ganze Härte der Zeit erfahren: durch die im Jahr 1630 in Leipzig herrschende Pest war ihm jene Jugendgeliebte entrissen worden, die er in seinen Gedichten unter dem Namen Rubella feierte. Im Jahr 1633, als er eben die Magisterwürde erlangt und für den äußern Abschluß seiner Studien nur noch den medizinischen Doktorgrad zu erstreben hatte, zwang ihn das abermals drohende Kriegsunheil, Leipzig zu verlassen. Indem er sich zunächst auf ein sächsisches Gut, Solitz, begab, trug er doch schon den Plan in sich, dem kriegsverwüsteten Deutschland womöglich auf längere Zeit zu entrinnen. Der Vorsatz dazu tritt im Leben beinahe aller damaligen Dichter und Gelehrten auf, die Möglichkeit bot sich für Fleming in eigentümlichster Weise. Durch einen seiner Freunde, den Magister Adam Olearius, war er unterrichtet worden, daß Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorp eine größere Gesandtschaft durch Rußland nach Persien absenden werde. Fleming bewarb sich um Aufnahme in das Gefolge der Gesandten und ward in der Eigenschaft eines Hofjunkers und Truchseß der Gesandtschaft eingereiht. Der eigentliche Veranlasser des ganzen Unternehmens war der Hamburger Kaufherr Otto Brüggemann, welcher den Plan hegte, den Seidenhandel mit Ostindien wiederum auf den Landweg über Rußland



zu leiten, und den Herzog Friedrich dafür gewonnen hatte. Neben den Gesandten, dem holstein-gottorpschen Rat Dr. Ph. Kruse und Brüggemann selbst, nahm eine ganze Reihe junger Gelehrten unter den verschiedensten Titeln an der abenteuerlichen Reise Anteil. Der Aufbruch über Lübeck nach Reval erfolgte im Herbst 1634. Ein erster Zug nach Moskau führte zur Gewißheit, daß die Gesandten selbst noch einmal nach Gottorp zurück müßten; daraus erwuchs für das übrige Gefolge wiederum ein willkommener längerer Aufenthalt in Reval. Erst im März 1636 ging es von Reval über Narwa wieder nach Moskau, dann über Nishnij Nowgorod auf der Wolga ins Kaspische Meer; nach drohendem Sturm erreichte man glücklich die persische Küste und zog im August 1636 in Ispahan ein, wo bis zum Ausgang des Jahrs 1637 verweilt, in der Hauptsache aber nichts erreicht wurde, während die Brutalität und wilde Selbstüberschätzung des zweiten Gesandten, Otto Brüggemann, allerhand bedenkliche Abenteuer hervorriefen, in die auch unser Dichter verstrickt ward. Nach beschwerlicher und gefährlicher, über ein Jahr währender Rückreise zog die Gesandtschaft im Frühling 1639 zum drittenmal in Reval ein, und hier fanden die Reiseabenteuer durch eine Reihe von Heiraten und Verlobungen mit Töchtern angesehener deutschen Ratsherrenfamilien einen fröhlichen Abschluß. Auch Fleming verlobte sich mit Anna Niehusen, der jüngsten Tochter des Kaufherrn und Ratsverwandten Niehusen, deren ältere Schwester, Elsabe, ursprünglich Eindruck auf sein Herz gemacht hatte. Er ging nach dem Vaterland mit dem Vorsatz, die medizinische Doktorwürde zu erwerben und sich dann als Arzt in Reval niederzulassen. An der alten Hansestadt hatte er ein Stück Deutschland kennen gelernt, wie es in der Heimat seit dem vernichtenden Krieg nicht mehr existierte. Aber es war ihm nur noch eine kurze Lebenszeit zugemessen. Im Herbst 1639 begab er sich nach der holländischen Universität Leiden, wo im Januar 1640 seine Promotion stattfand. Auf der Rückreise ward er in Hamburg von einer hitzigen Krankheit ergriffen und schon am 2. April 1640 eine Beute des Todes. In einem ergreifenden Sonett hatte er sich drei Tage vor seinem Tode die Grabschrift geschrieben: „An mir ist minder nichts, das lebet als mein Leben“.

Fleming hatte, da seine letzten sieben Lebensjahre auf Reisen verflossen waren, seine Gedichte niemals selbst sammeln können.

Ein Jahr nach seinem Tod gab Olearius im Einverständnis mit dem Revaler Niehusen, dem Vater von Flemings Braut, „Doktor Paul Flemings poetischer Gedichten Prodromus" (Hamburg 1641) heraus; erst fünf Jahre später erschien eine Gesamtausgabe der „Gedichte" („Paul Flemings Teutsche Poemata"; erster Druck, Lübeck 1646; viele spätere Ausgaben, die beste von Lappenberg, Stuttgart 1865, 2 Bde.; Auswahl von J. Tittmann, Leipzig 1870), welche dem größern Teil nach auf dem Zug nach Persien und von dort zurück entstanden waren. Die tiefere Bedeutung der großen Reise für die Entwickelung des Dichters lag darin, daß die mächtigen, unwiderstehlichen Eindrücke und Erlebnisse derselben die unmittelbare poetische Empfänglichkeit und Darstellungskraft Flemings weckten und die rhetorischen Allgemeinheiten bis zu einem gewissen Punkt besiegten. Die freie, mannhafte, durch und durch edle, dabei warme, liebenswürdige Natur unsers Dichters leuchtete rasch aus den akademischen Reminiszenzen hervor und drängte die gelehrten Anspielungen und selbst die mythologischen Figuren in den Hintergrund. Die Gelegenheitsgedichte Flemings sind meist echt poetische, insofern ihnen eine wirkliche Veranlassung zu Grunde liegt und die poetische Feier dem Ereignis entspricht; Gönnern, Freunden und Bekannten steht er als ein innerlich wahrhaftiger, dichterisch gestimmter Mensch, nicht als pomphafter Rhetoriker, der seine Kunst zeigen will, gegenüber. Freilich überwand auch ein Fleming die böse Zeit und ihre bösere Kunstrichtung nicht völlig; auch er verfällt gelegentlich in gereimte Prosa und in bloße Worthäufungen, und die geschmacklosen Bilder, die von der Marinischen Poesie auf die deutsche herüberwirkten, verunzieren einzelne Gedichte. Allein über alle deutschen Poeten seiner Zeit hinaus (den einzigen Paul Gerhardt ausgenommen) erscheint doch Fleming natürlich, einfach, lebendig empfindend, selbst herzinnig; stärker als alle andern besitzt er ein Gefühl für den musikalischen Wohllaut, den freien Fluß der Sprache. Seine mannigfach wechselnden Schicksale hatten ihm unvermerkt allen künstlichen Stoff rhetorischer Lyrik entzogen und nur den natürlichen seines äußern und innern Erlebens übrig gelassen. Vor patriotischem Schmerz über das Elend und die Zerrissenheit Deutschlands erfüllt, gibt er kräftig und energisch diesem Schmerz Ausdruck und zieht die gedrängte, kurze Form des Sonetts, die er zu be-



leben weiß, langatmigen Episteln vor; von unaufdringlicher, aber echter und innerlicher Frömmigkeit, dichtet er einige der schönsten geistlichen Lieder des 17. Jahrhunderts, aus denen sich „In allen meinen Thaten laß ich den Höchsten raten" bis auf diesen Tag in allen guten protestantischen Gesangbüchern erhalten hat, während seine versifizierten Bußpsalmen allerdings vom erkältenden Einfluß Opitz' zeugen. Eine Reihe eigentümlicher, von starker Empfindung erfüllter Gedichte geht aus der Mischung fremder Welteindrücke und heimischer Erinnerungen hervor; unendlich liebenswürdig erscheint der Dichter, wenn ihn mitten in den Steppen an der Wolga, an den Ufern des Kaspischen Meers und in den Lusthainen von Schamachie und Ispahan Nachrichten aus der Heimat erreichen oder die Sehnsucht nach den fernen Freunden ihn überkommt. Am reichsten, innerlichsten, unserm Empfinden am nächsten stehend ist Fleming in seinen Liebesgedichten: neben Sonetten und rhetorischen Schaustücken mit dem üblichen mythologischen Prunk und den traditionellen Klagen und Freuden hat er so echt Empfundenes, so frisch Gelebtes in seinen Liedern. Schon durch die Mannigfaltigkeit ihres Strophenbaus zeichnen sich dieselben unter den gleichzeitigen lyrischen Gedichten aus, mehr noch durch ihre natürliche Wärme und den glücklichen Ausdruck für wechselnde Stimmungen. Bald graziös-anmutig im Spiel ihrer Verse mit Guarini und den bessern Italienern der Zeit wetteifernd, bald zärtlich und innig, sind sie echt lyrische Produkte, und einzelne Klänge finden sich unter ihnen, die an das echte Volkslied zurück- und an die deutsche Lyrik vom Ende des 18. Jahrhunderts voraufgemahnen, Lieder wie: „Der Mai, der kömmt gegangen", „Nirgends hin als auf den Mund", „Bittre Freude, süßes Leid", „Und gleichwohl kann ich anders nicht" oder das unübertrefflich schöne „Ein getreues Herze wissen, hat des höchsten Schatzes Preis".

In einer völlig andern Weise als Fleming hebt sich Friedrich von Logau aus der Zahl der deutschen Poeten des Dreißigjährigen Kriegs heraus. Schlesier von Geburt, erblickte er im Juni 1604 auf dem väterlichen Gut Brockut bei Nimptsch das Licht der Welt, studierte zu Frankfurt a. O. die Rechte, litt, in Diensten der Herzöge von Brieg und Liegnitz stehend, in der Heimat alle Not und allen Jammer des großen Kriegs mit durch und schlug sich so tapfer durch das harte Leben, wie

es damals jeder mußte, der nicht untergehen wollte. Wenige Jahre nach dem endlichen Frieden, am 24. Juli 1655, starb er zu Liegnitz. Logaus poetische Natur war in erster Jugend von den neuen Kunstoffenbarungen des Landsmanns von Bunzlau lebhaft ergriffen worden und er hatte Liebeslieder im Stil der herrschenden Schule geschrieben. Indes widerstrebte seine Eigentümlichkeit der akademischen Poesie und ihrer rhetorischen Breite in entschiedenster Weise. Schon in den wenigen lyrischen Gedichten seiner spätern Zeit macht sich ein Zug zur raschen und einfachen Aussprache tiefer und einfacher Empfindung geltend, und selbst zur Pflege solcher Lyrik fühlte sich Logau in spätern Jahren selten gestimmt. „Er muß sich begnügen, in wenigen Versen, in knapper, gedrängter Form, in scharf ausgeprägten Gedanken sozusagen die Hauptsumme seiner poetischen Stimmung niederzulegen, und das führte ihn im natürlichen Zusammenhang dem Epigramm zu, dessen Inhalt ebenso natürlich die Ereignisse des Tags wie die eignen Erlebnisse, die Fragen der großen Politik wie die sozialen Zustände und Gebrechen seiner Zeit bildeten." (G. Eitner, Einleitung zur Ausgabe der „Sinngedichte von F. v. Logau", S. 44.) In Logau haben wir eine jener im innersten Kern edlen und weichern Naturen vor uns, welche das unabsehbare Elend und die ungeheure Zerrüttung des Kriegs aufs tiefste empfanden, die sittliche Verwilderung und wachsende Verrohung des deutschen Volks mit bitterm Schmerz fühlten und sich mit der ganzen Kraft eines eingebornen Idealismus der abwärts reißenden Strömung widersetzten. Indem er die bittersten Sarkasmen über Welt- und Menschentreiben, wie er es kennt, ausspricht, meint man doch die Thräne der Teilnahme in seinem Auge blinken zu sehen. Seine „Sinngedichte" („Zweihundert deutscher Reimensprüche Salomon v. Golaws", erste Sammlung, Breslau 1638; „Salomon v. Golaws deutscher Sinngedichte dreitausend", zweite Sammlung, ebendas. 1654; „Logaus Sinngedichte", zwölf Bücher, herausgegeben von Ramler und Lessing, Leipzig 1759; neueste Auswahl von G. Eitner, ebendas. 1870) verbreiten sich über alle Gebiete des Lebens; sie geben durchaus das Bild des tüchtigen, edlen, gemütvollen, dabei scharf verständigen Mannes, dessen Anspruchslosigkeit unter den sich selbst rühmenden Poeten seiner Zeit so einzig ist wie die knappe, kurze Form, welche er pflegt. Seiner Sprache, die von den Bombastikern

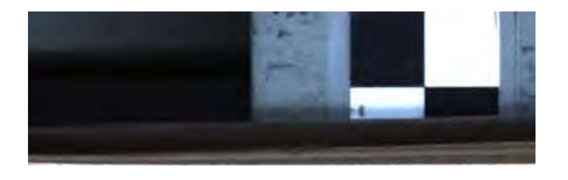


der zweiten schlesischen Schule heftig getadelt ward, rühmt Lessing nach: „Seine Worte sind überall der Sache angemessen: nachdrücklich und körnicht, wenn er lehrt; pathetisch und vollklingend, wenn er straft; sanft, einschmeichelnd, angenehm tändelnd, wenn er von Liebe spricht; komisch und naiv, wenn er spottet; possierlich und launisch, wenn er bloß Lachen zu erregen sucht".

Fleming wie Logau hatten sich wesentlich in den kleinern Formen der lyrischen Dichtung bewegt und in diesen die Darlegung ihrer eigensten Natur der Ungunst der Zeit und der falschen Richtung der herrschenden Kunst zum Trotz erreicht. Ein Dichter der ersten schlesischen Schule, welcher zufolge seiner eigentümlichen Zwischenstellung gelegentlich auch der zweiten hinzugerechnet worden ist, versuchte sich in den großen Formen des Dramas und erreichte es hier trotz seiner zeitgemäßen Neigung zur Rhetorik und zum Schwulste, dem echten, von lebendigen Menschengestalten getragenen Drama so nahe zu kommen wie irgend ein Dichter der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Ehre Schlesiens in der deutschen Litteratur ward durch die Thatsache gemehrt, daß auch der hervorragendste deutsche Schauspieldichter der Zeit ein Landsmann des Opitz war. Andreas Gryphius, geboren am 11. Oktober 1616 zu Glogau, Sohn eines Predigers, der im fünften Lebensjahr des Knaben vergiftet ward, nach dem frühen Tod auch der Mutter völlig verwaist, wuchs unter den peinlichsten Verhältnissen und Eindrücken empor. Seine Gymnasialzeit zu Fraustadt, Görlitz und Glogau fiel in die Jahre, in denen Schlesien vom Dreißigjährigen Krieg verheert und gewaltsam zum Katholizismus gegenreformiert ward. Er ward durch Kriegsnot und Pest von einem Ort zum andern getrieben, flüchtete schon 1631 einmal nach Danzig und kam als Hauslehrer beim Fraustädter Juristen Schönborn, der als kaiserlicher Pfalzgraf ihn zum Poeten krönte, nach Schlesien zurück. Denn diese Kinder des großen Kriegs, denen das Dach über dem Kopf angebrannt ward, und welche ihre philologischen Studien unter dem Kriegsvolk aus aller Herren Ländern auf Polnisch, Schwedisch, Spanisch und Italienisch erstrecken konnten (Gryphius las und verstand elf Sprachen), waren von einem nicht zu besiegenden poetischen Drang und Gestaltungseifer erfüllt. Die menschliche Natur suchte im hartnäckigsten Festhalten eines idealen Gegensatzes zur materiellen Not, zum

Grauen und Entsetzen des Kriegs ihre Rettung. 1638, nach Schönborns Tod, ging Gryphius mit einem Vermächtnis desselben nach Leiden, wo er an der Universität Vorlesungen teils hörte, teils hielt und bis 1643 blieb. Als er bei einer kurzen Rückkehr ins Vaterland die Verhältnisse trauriger als je fand, trat er eine Reise durch Frankreich und Italien an, verweilte längere Zeit in Venedig, wo er eine Sammlung von Gedichten erscheinen ließ, welche er dem Senat der erlauchten Meeresrepublik widmete und in feierlicher Audienz überreichte. Dann lebte er noch ein Jahr zu Straßburg, ging den Rhein hinab nach Amsterdam und kehrte 1647 heim, um sich bald darauf, nachdem es endlich Friede geworden war, zu verheiraten. Im Mai 1650 wurde er Syndikus der Stände des Fürstentums Glogau, in welcher Stellung er bis zu seinem am 16. Juli 1664 erfolgten Tod verblieb. Das Amt, dem er sich mit großem Eifer widmete, zog ihn von der Ausübung der Poesie nicht ab.

Gryphius ist als Lyriker und Dramatiker aufgetreten, aber, da er als Lyriker zahlreiche Nebenbuhler hatte, als Dramatiker geradezu allein stand, hauptsächlich als letzterer genannt. Auf seinen Dramen beruht es, wenn Gervinus mit Entschiedenheit betont: „Wenn man von irgend einem Mann sagen kann, daß ihn üble Verhältnisse hemmten, gute hätten fördern können, so ist es Gryphius. — Er war bestimmt, aus Leben und Natur zu schöpfen; leider fehlte ihm dazu die Heiterkeit der innern Stimmung, aus der erst die unbefangene Beobachtung fließen kann.“ (Gervinus, „Geschichte der deutschen Dichtung“ [5. Auflage, Leipzig 1872], Bd. 3, S. 546.) Schon in seinen lyrischen Gedichten verraten sich überall die Nachwirkungen einer verdüsterten Jugend und einer entsetzlichen Zeit. Es fehlt ihm weder an warmer Empfindung, noch an glücklichster Formbegabung; selbst sprachschöpferisches Vermögen zeigt sich in seinen besten Sonetten und Oden. Aber eine düstere Schwermut, gleichsam eine beständige Todesvorbereitung, von fester religiöser Zuversicht nur etwas durchleuchtet, spricht aus der Mehrzahl seiner Gedichte. In seinen Tragödien folgte er, obschon er unzweifelhaft Werke Shakespeares und des mit Corneille emporstrebenden französischen Dramas kannte, dem Vorbild der Niederländer (namentlich Vondels) und vor allen dem des Seneca. So sind denn seine Tragödien, obschon große Züge von psychologischer Tiefe, wirklicher Menschenkenntnis und Gestaltungskraft in



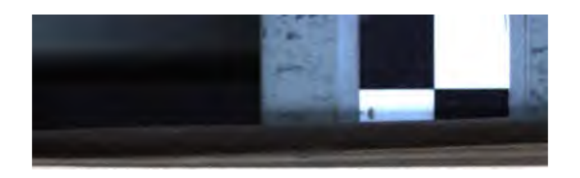
ihnen unverkennbar bleiben, der Hauptsache nach bombastisch-rhetorisch, die Effekte hauptsächlich durch die wilden Greuel, von denen die Stücke wimmeln, herbeigeführt. Die bedeutendsten sind: „Leo von Armenien“, ein „Fürstenmordtrauerspiel“ (erster Druck in „Andreas Gryphen deutsche Reimgedichte“, Frankfurt a. M. 1650); ferner „Katharina von Georgien“ (erster Druck in Gryphius' „Deutschen Gedichten“, Breslau 1657), in welcher ein echtes Pathos, der Stolz einer wahrhaft königlichen Natur gelegentlich durch den Schwulst hindurchbrechen; „Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus, König von Großbritannien“ (erster Druck a. a. O.), interessant durch die Thatsache, daß die sonst in orientalischen Regionen verweilende Phantasie des Dichters die Ereignisse der Gegenwart unmittelbar zu erfassen und zu gestalten wußte; „Cardenio und Celinde“ (erster Druck a. a. O.), nach einer italienischen Novelle. Die beiden erstgenannten Dramen zeigen, wie die krassen Mängel, so auch die wirklichen Vorzüge des Dichters am stärksten und wirksamsten. Die Handlung ist einheitlich, steht aber nicht nur durch den breiten Raum, den rhetorische Auseinandersetzungen einnehmen, sondern auch durch die für seine Zwecke ganz überflüssigen Chöre (Reihen), welche der Dichter beibehält, im entschiedenen Nachteil; die Charaktere werden unter der Wucht ihrer Reden erdrückt. Viel glücklicher war Gryphius als Komödiendichter. Sein „Horribilicribrifax“ (erster Druck, Breslau 1665; neueste Ausgabe von W. Braune, Halle 1876) ist ein prächtig-drastisches Bild aus der Wirrnis in Sitten und sozialen Zuständen der Zeit unmittelbar nach dem großen Krieg; die nie versagende Figur des miles gloriosus erscheint hier in den tapfern „Bärenhäutern“ Horribilicribrifax und Darumbidirates vortrefflich verdoppelt und mit der echten Farbe des Dreißigjährigen Kriegs ausgestattet. Von echtem Humor zeugt auch das Schimpfspiel „Absurda comica oder Herr Peter Squentz“ (erster Druck a. a. O.), welches kaum entstanden sein mag, ohne daß Gryphius die Rüpelkomödie im Shakespeareschen „Sommernachtstraum“ gekannt hat; wie jene enthält das Schimpfspiel eine Fülle von Leben und witzigen Einzelheiten. Zu einem Vermählungsfest am herzoglichen Hofe von Glogau dichtete Gryphius das Gesangspiel „Das verliebte Gespenst“, welchem das Scherzspiel „Die geliebte Dornrose“ (erster Druck, Breslau 1660; neueste Ausgabe von

H. Palm, ebendas. 1855) in der Art eingeschaltet war, daß die Aufzüge des in Prosa geschriebenen Scherzspiels den einzelnen Akten des Gesangspiels folgten Dachte Gryphius mit seiner Vorführung der schlesischen Bauern im Dialekt die vornehme Gesellschaft besonders zu ergötzen und die volkstümliche Naivität zu verspotten, so erwies er doch auch bei dieser Gelegenheit, in welchem Maß ihm scharfe Lebensbeobachtung, Fähigkeit der Wiedergabe des Lebens verliehen waren, Eigenschaften, die unter den Zuständen in und nach dem Dreißigjährigen Krieg unbedingt verkümmern mußten. Die Gryphiusschen Dramen konnten eben nur bei festlichen Gelegenheiten zur Darstellung gelangen; von einigen erscheint es selbst zweifelhaft, ob sie je auf der Bühne lebendig geworden sind, so daß sich die Wertschätzung des Dichters in anbetracht der Verhältnisse, mit denen er kämpfte, oder von denen er abhing, um ein Beträchtliches steigern muß.

---

8) Die Königsberger Poeten.

Da die Opitzsche Kunstweise alsbald über ganz Deutschland anerkannt und verbreitet war, so begegnen uns in den Jahrzehnten des großen Kriegs nahezu überall rhetorische Poeten im Stil der Schlesier. Unter eigentümlichen Verhältnissen bewahrten sich jedoch, wie einzelne tiefere Talente, gelegentlich auch kleine geschlossene Gruppen von Dichtenden eine Besonderheit, welche es augenfällig macht, wie verhängnisvoll die unbestrittene Anerkennung gerade eines Meisters wie Opitz gewesen war. Der kleine Königsberger Poetenkreis, der sich während des Kriegs gebildet hatte, lebte und strebte, wie alle andern litterarischen Talente, in der Bewunderung des vorbildlichen Dichters, welcher auf seinen Reisen auch nach Preußen kam und sich an der Königsberger Universität von willigen Verehrern und Jüngern begrüßt sah. Gleichwohl zeichneten sich die Königsberger durch einen besondern poetischen Gehalt und bestimmte Formeigentümlichkeiten vor den übrigen Opitzianern wesentlich aus. Sie lösten sich nicht in dem Maß vom Zusammenhang mit dem Volkslied und der frühern Lyrik wie die Schlesier selbst, sie sprachen ihre Grundstimmung, eine



gewisse weiche, elegische Empfindung über die Vergänglichkeit des Lebens, in einfach ergreifender Weise aus und wurden darin wesentlich durch ihren Zusammenhang mit den Musikern Heinrich Albert und Stobäus bestärkt. Namentlich der erstere, ein Neffe des berühmten sächsisch-hessischen Kapellmeisters Schütz, ward durch seine „Arien" und sein „Poetisch-musikalisches Lustwäldlein", in welchem die besten Gedichte der Königsberger Poeten komponiert erschienen, der eigentliche Mittelpunkt des Kreises. Da er sich selbst auch als Liederdichter versuchte und ein Mann von litterarischer Bildung war, konnte sein Einfluß auf die Richtung und Haltung der Königsberger Lyriker nur vorteilhaft sein; denn die Dinge lagen so, daß jede Einwirkung, durch welche die damalige deutsche Dichtung von ihren Büchermustern hinweg- und ins Leben zurückgenötigt ward, als ein Gewinn erschien.

Der talentvollste Dichter des Königsberger Kreises war ohne Zweifel Simon Dach, geboren am 29. Juli 1605 zu Memel, der seine Ausbildung auf der Königsberger Universität empfangen hatte und als Kollaborator und Konrektor an der Domschule, zuletzt als Professor der Poesie sein ganzes Leben in dieser Stadt verbrachte, wo er am 15. April 1669 starb. In Dachs Dichtungen muß man zwischen jenen „Churbrandenburgische Rose, Adler, Löwe, Zepter" (Königsberg 1661) betitelten Gedichten, jenen „Poetischen Werken" (ebendas. 1696), in denen er sich der heroisch-rhetorischen Dichtung seiner Zeit entschieden anschloß und der Geschmacklosigkeit der deutschen Gelehrtenpoesie sein volles Opfer brachte, und zwischen den echten Liedern unterscheiden, die zu den besten poetischen Leistungen des Jahrhunderts gehören, und von denen einzelne, wie das plattdeutsch geschriebene „Anke von Tharau" oder das Lob der Freundschaft („Der Mensch hat nichts so eigen"), auch ein paar von den tief empfundenen geistlichen Gedichten („Sei getrost, o meine Seele", „Was haben wir zu sorgen"), durch lange Zeiten nachklangen. Dem Geschick, in unablässiger Wiederholung seine klare, milde Poesie zu verwässern, entging Dach bei der Einförmigkeit seines Lebens natürlich nicht.

Dachs nächster Freund, Robert Roberthin, geboren 1600 zu Königsberg, gestorben als Rat und oberster Sekretär der preußischen Regierung daselbst im Jahr des Friedens 1648,

ähnelt in seinen Gedichten, die gleichfalls von Alberts Melodien getragen wurden, der poetischen Eigentümlichkeit Dachs. Auch bei ihm überwiegen die Todesgedanken, aus denen er sich dann und wann zu einem mäßigen Genuß des Daseins durch die Eindrücke der Natur aufmahnen läßt; auch bei ihm kehren die leichten, volksliedmäßigen, der Musik entgegenkommenden Rhythmen wieder, deren sich Simon Dach mit Glück bedient. Seine Naturbilder und ihre Rückwendung auf eine Empfindung samt seinem schlichten Ausdruck erscheinen in dieser Periode beinahe fremdartig. — Das Gleiche oder doch beinahe das Gleiche gilt von dem Musiker Heinrich Albert, geboren am 28. Juni 1604 zu Lobenstein, seit 1631 Organist in Königsberg, wo er am 6. Oktober 1651 starb. Auch ihm legte sich in jenen Kriegs- und Pestzeiten die Todesgewißheit nahe genug und überwältigte alle andern Stimmungen; die „Musikalische Kürbshütte", in welcher der Anblick einer so schnell vergänglichen Frucht wie der Kürbis Anlaß zu Sterbensgedanken gibt, darf geradezu für die Quintessenz seiner Poesie gelten, die sich natürlich in fließenden, der Komposition günstigen Versen bewegt. — Auch Valentin Thilo, 1607 zu Königsberg geboren, längere Zeit in Holland lebend, als Professor der Beredsamkeit am 27. Juli 1662 in seiner Vaterstadt gestorben, schrieb einige weltliche und geistliche Lieder, die durch Natürlichkeit und freien Fluß sich auszeichnen.

Durch die Gedichte von Johann Peter Titz, welcher dem Königsberger Kreis nahe lebte und eine Zeitlang angehörte, werden wir wiederum entschieden daran erinnert, daß die Poetengruppe, der wir hier gegenüberstehen, sich eben nur in Einzelheiten von den eigentlichen Opitzianern und der allgemeinen Richtung trennte und abhob. Titz war Schlesier, am 10. Januar 1619 geboren, besuchte in Danzig zur Zeit, als Opitz daselbst verweilte, das Gymnasium, studierte in Rostock und Königsberg, wo er mit Dach und Roberthin befreundet war, wurde 1648 Konrektor, 1651 Professor am Danziger Gymnasium, überlebte lehrend und dichtend den ganzen Königsberger Freundeskreis und starb am 7. September 1689. Titz ließ sich gern als deutschen Juvenal preisen, obschon er mit dem Römer wenig oder nichts gemeinsam hatte, schrieb einzelne liedähnliche Gedichte, die von Albert komponiert wurden und in dessen Liedersammlungen übergingen. Daneben aber huldigte er in soge-



nannten „Heroiden" der ganzen modisch-rhetorischen Breite und Unnatur, in der sich die Poesie seit Opitz erging, und die allgemein als ein großer Fortschritt über die trivial gewordene Poesie des 16. Jahrhunderts hinaus angesehen ward. Seine „Lukretia", seine „Grabesheirat zwischen Gaurin und Rhoden" und „Knemons Sendschreiben an Rhodopen" sind Proben einer Art der Poesie, welche in der zweiten schlesischen Schule mit besonderm Eifer gepflegt ward und besondern Anlaß zu schwülstigem Redepomp gab. Als Theoretiker kämpfte Titz mit einer charakteristisch dürren und traurigen Schrift, „Zwei Bücher von der Kunst, hochdeutsche Verse und Lieder zu machen" (Danzig 1642), für die Anschauungen des erlauchten Landsmanns und Meisters. Der Königsberg-Danziger Poetengruppe schlossen sich verschiedene kleine Talente an, welche, dem Gebrauch der Zeit gemäß, durch Lobgedichte der Freunde und den ganzen eigentümlichen Apparat von Reklame, welcher der damaligen Zeit, spätern Tagen unbeschadet, zu Gebote stand, zu Lieblingen der Musen aufgebauscht wurden. Die Anpreisungen wirkten übrigens (eine charakteristische Eigentümlichkeit der Zeit) soviel wie gar nicht auf ein größeres Publikum und wurden als etwas hingenommen, das so gut zum Poetenkostüm gehöre wie die von kaiserlichen Pfalzgrafen verliehenen Lorbeeren und Dichterpatente, sowie wenige Jahrzehnte später die stattlich-feierlichen Alongeperücken.

---

4) Die Nürnberger Pegnitzschäfer.

Eine besondere Poetengruppe fand ihren Mittelpunkt in Nürnberg, welches trotz der Leiden und Nachwirkungen des Dreißigjährigen Kriegs während des 17. Jahrhunderts noch immer die bedeutendste und angesehenste Reichsstadt blieb. Man darf selbst sagen, daß die mäßige Selbständigkeit und Eigenart, welche die Pegnitzschäfer gegenüber dem allgemeinen Zug der deutschen Poesie aufwiesen, durchaus auf die Existenz des wohlhabenden, von Selbstgefühl erfüllten, gesellig und geistig noch immer regsamen Nürnberger Patriziats begründet war und mit dem im Verlauf des Jahrhunderts rasch verfallenden selbst verfiel. Der starke Einfluß, den der Stifter des Blumenordens an der Pegnitz, Harsdörffer, auf alle seine Genossen und Nach-

folger erlangte, entsprang weit weniger der Stärke seines Talents, als seiner gesellschaftlichen Stellung. Das Herüberwirken Italiens und des italienischen Akademiewesens auf Deutschland ist nicht bloß für Nürnberg und die gelehrten und spielenden Poeten nachzuweisen, die sich hier um Harsdörffer und Klaj scharten, aber die Lokalverhältnisse begünstigten hier in hervorstechender Weise die Nachahmung italienischer Muster und den Gedanken, sich durch eine im poetischen Spiel geschaffene ideale Welt für die Unbill der rauhen, barbarischen Zeiten zu entschädigen.

Der Gründer der Nürnberger Poetenschule, Georg Philipp Harsdörffer, einem ratsfähigen Geschlecht angehörig, war am 1. November 1607 zu Nürnberg geboren, bezog 1623 die Universität Altdorf, vollendete seine juristischen Studien zu Straßburg und trat dann die üblich werdende große Bildungsreise durch Frankreich, Holland, England und Italien an, welche ihn eine Reihe von Jahren von Nürnberg fernhielt. Seit 1637 in seiner Vaterstadt lebend, wo er nach und nach in die den Patriziern vorbehaltenen hohen Ämter einrückte, wurde er 1655 Mitglied des regierenden Rats und starb am 22. September 1659. Er war bereits Mitglied mehrerer gelehrter Genossenschaften und Sprachgesellschaften, als er auf den Einfall kam (1644), den „Blumenorden an der Pegnitz" zu gründen, zu welchem er sich ursprünglich nur mit dem nach Nürnberg gekommenen Sachsen Klaj vereinigte, welcher aber bald mehrere Mitglieder zählte, die — allen andern voran Harsdörffer selbst, der im Schäferbund den Namen Strephon führte — eine ausgebreitete litterarische Thätigkeit entwickelten. Das Eigentümliche der Poesie der Pegnitzschäfer war die Freude an der tändelnden Form, dem Spiel und Klingklang der Reime, den sinnreichen allegorischen Einkleidungen herzlich unbedeutender oder ganz prosaischer Anschauungen und Einfälle. Harsdörffers Poesien wurden größtenteils in den umfangreichern Sammelwerken des Autors, den „Gespräch-Spielen" (Nürnberg 1641—49), „Nathan und Jotham samt Simson" (ebendas. 1651) sowie in den Sammlungen andrer Ordensmitglieder, zerstreut. Sie haben den Vorzug, in gewissen Schranken des Geschmacks und leidlicher Verständigkeit zu bleiben. Der Dichter suchte sich auch als Erzähler in Prosa zu bethätigen, indessen sind seine „lust- und lehrreichen" Geschichten: „Der große Schauplatz" (Frankfurt a. M. 1650) und „Der große Schauplatz jämmer-




licher Mordgeschichten" (ebendas. 1652), größtenteils nur ausländischen Novellen ohne eignes Verdienst nacherzählt.

Harsdörffers erster Bundesbruder war Johann Klaj, 1616 zu Meißen geboren, der zu Wittenberg Theologie studiert hatte und 1644 nach Nürnberg kam, wo er Tertius am Sebalder Gymnasium ward, 1650 als Pfarrer nach Kitzingen übersiedelte und 1656 starb. Er war es hauptsächlich, der den spielenden überschwänglichen und allegorisierenden Ton mit einer peinlichen Nüchternheit verband. Außer dem mit Harsdörffer gemeinsam gedichteten „Pegnisisches Schäfergedicht, in den Berinorgischen Gefilden angestimmt" (Nürnberg 1644) wurden seine beiden Dichtungen auf den Westfälischen Frieden: „Schwedisches Fried- und Freudenmahl" (ebendas. 1649) und „Irene" (das ist vollständige Ausbildung des zu Nürnberg geschlossenen Friedens, ebendas. 1650), besonders gepriesen, Dichtungen von denen selbst der den Pegnitzschäfern freundlich gesinnte Tittmann urteilen muß: „es ist unglaublich, was alles in diesem Gedicht zusammengeschichtet ist. Die Gelehrsamkeit, aus aller Welt Enden hergeholt, macht dickleibige Anmerkungen nötig, der schwerfällige Alexandriner wechselt mit den beweglichsten Reimarten ab, der pomphafteste Schwulst mit dem Plattesten und Burleskesten, der niedrigste Soccus schleicht neben dem stelzenden Kothurn einher." (Vgl. Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847; Seite 85.)

Das hervorragendste Talent, welches Harsdörffer und Klaj für ihren Blumenorden gewannen, und nach Harsdörffers Tod das Oberhaupt der poetischen Schäfergesellschaft, war Siegmund von Birken, als Siegmund Betulius am 25. April 1626 als Sohn eines lutherischen Geistlichen zu Wildenstein bei Eger geboren, früh mit seinem vor der Gegenreformation aus Böhmen flüchtenden Vater nach Nürnberg gekommen. Betulius studierte die Rechte zu Jena, ward 1645 unter dem Namen Floridan in den Blumenorden aufgenommen und erweckte durch sein Talent für ganz absonderliche Formspielereien die größten Hoffnungen. Von 1645—48 war er Erzieher der Söhne des Herzogs August von Braunschweig-Wolfenbüttel, kam 1648 nach Nürnberg zurück, wo er anfänglich mit Privatunterricht bei den Patrizierssöhnen seinen Lebensunterhalt gewann, ward 1655 für sein Friedensschauspiel: „Deutscher Kriegs-Ab- und Friedens-Einzug" (Nürnberg 1650) in den heiligen römischen Reichsadel-

stand (als von Birken) erhoben. Durch Heirat in den Besitz eines Vermögens gekommen, lebte er in Baireuth und Nürnberg, ward 1662 Vorsteher der Pegnitzschäfergesellschaft, brachte dieselbe durch seine Betriebsamkeit zu erneutem großen Ansehen und starb am 12. Juni 1681. Er hinterließ eine große Anzahl von Schriften, die zu ihrer Zeit hochgerühmt wurden, doch bereits der nächsten Generation kaum mehr genießbar erschienen. Seine poetische Eigenart läßt sich schon aus dem obengedachten Festspiel, aus „Die Friedersfreute Teutonia" (Nürnberg 1652), eine Art Roman mit eingeflochtenen „Dichtereien", oder aus „Der Norische Parnaß" (ebendas. 1677) hinreichend erkennen. Birken zählte zu jenen Sprachkünstlern, die ohne eigentlich poetischen innerlichen Antrieb um jeden Preis eine gewisse Neuheit des Stils und der Wirkung erstreben. Seine Nachahmungen von Naturlauten, seine Verwendung des Echos, seine überkünstlichen Metren, seine geschmacklosen, an die Concetti der Marinisten direkt gemahnenden Bilder, seine erpreßten Wortbildungen, die säuselnden, lispelnden, spielenden Klänge, in denen er sich gefiel, machen ihn zu einem der entschiedensten Repräsentanten der erfolglosen Ausländernachahmung, welche die damalige deutsche Litteratur beherrschte. Der Blumenorden an der Pegnitz bestand übrigens auch nach Birkens Tod manches Menschenalter weiter, die Bedeutung, welche er für die deutsche Dichtung in Anspruch genommen hatte, erlosch bereits mit dem Ablauf des 17. Jahrhunderts.

---

5) Die Hamburger Poeten.

Eine der wenigen von den Unheilswirkungen des Kriegs äußerlich fast verschonten Städte Deutschlands war Hamburg, welches während der verhängnisreichen 30 Jahre und während des ganzen 17. Jahrhunderts immer stattlicher und stolzer emporblühte. Gedieh vor allem das Handelsleben der Stadt, so übte doch die zufällige Begünstigung der Lage und der Zusammenfluß materiellen Reichtums eine entscheidende Einwirkung auf die Entfaltung auch geistigen Lebens. Hamburg ward Zufluchtsort für Männer der Wissenschaft und Kunst und einer der Mittelpunkte, an denen in und nach dem großen Krieg littera-



rischer Eifer und eine ausgebreitete litterarische Thätigkeit entfaltet ward. Diese Thätigkeit reichte von den Tagen Zesens und seiner deutsch gesinnten Genossenschaft bis ins 18. Jahrhundert und in die Zeiten hinüber, in welchen die letzten Nachklänge der schlesischen Schulen überall austönten. Der namhafteste Vertreter poetisch-litterarischer Bestrebungen in dem in Rede stehenden Zeitraum war Philipp von Zesen (Filip Zese), bald nach dem Beginn des großen Kriegs am 8. Oktober 1619 zu Prirau bei Dessau geboren. Er hatte sich in Wittenberg und Leipzig ernsten philologischen Studien hingegeben und bei ihnen eine in jenen Zeiten seltene Begeisterung für die deutsche Muttersprache gefaßt, für deren Schönheit und Reinheit er den Feuereifer eines streitenden Ritters entwickelte, aber freilich, wie einer seiner Herausgeber ganz richtig bemerkt hat, eines Ritters „in der Art von Don Quichotte" (Karl Förster, „Bibliothek deutscher Dichter im 17. Jahrhundert", Bd. 13, S. 52). Die Lehren A. Buchners und eigner Ehrgeiz trieben schon den jungen Studenten zur Veröffentlichung von „Hochdeutscher Helikon oder Grundrichtige Anleitung zur hochdeutschen Dicht- und Reimkunst" (erster Druck, Wittenberg 1640), einem der zahlreichen Absenker von Opitz' „Deutscher Poeterei", ein wunderliches Buch, in dem sich Über- und Unterschätzung der Poesie, lebendige Einsicht für Einzelheiten und unglaubliche Verblendung im ganzen über Zweck und Wesen der Litteratur, über Würde und Reinheit der Sprache unlöslich vermischen. Der poetische Drang Zesens stand durchaus unter der Herrschaft der Zeitanschauungen: die bessern seiner Gedichte und einzelne Episoden seiner spätern Romane lassen keinen Zweifel darüber, daß sein wirkliches Talent auf die einfachste Empfindung und die schlichteste Darstellung angelegt war. Dem unnatürlichen, gespreizten und pomphaft gelehrten Zug der damaligen deutschen Dichtung verfiel auch er. Seine besondere Begeisterung war die Säuberung der deutschen Sprache von allen fremden Elementen, die er bald mit originellen Übertragungen, bald mit neuen Wortbildungen, mit unerhörten Satzfügungen und mit einer dem Klang angepaßten Vereinfachung der Orthographie eifrig anstrebte. Seine Zeitgenossen, welche das Berechtigte in diesen Bemühungen gar nicht, das Übertriebene und Auffällige sofort wahrzunehmen vermochten, welche außerdem die ganze Existenz Zesens nicht begriffen, der „nur ihm selbst lebte", sich ausschließlich litterarischen

Arbeiten widmete und vom Ertrag dieser Arbeiten zu erhalten suchte, verfolgten den seltsamen Idealisten mit allen zu Gebote stehenden Mitteln. In maßloser Polemik ward er lächerlich gemacht, die Reinheit seines Charakters, welche die seiner meisten Mitbewerber um den kaiserlichen Pfalzgrafentitel und Dichterlorbeer überragt zu haben scheint, heftig angefochten, seine Dürftigkeit zu einem Verbrechen gestempelt und sein unruhiger Wandertrieb als „Ausgeburt eines Narrensinns“ verhöhnt. Von Leipzig hatte sich Zesen, den Kriegsunruhen ausweichend, nach Hamburg begeben, wohin es ihn auch später immer wieder zurückzog, und wo seine meisten Dichtungen erschienen. Hier stiftete er 1643 die „Deutschgesinnte Genossenschaft“ (den Rosenorden), eine Nachahmung der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ (in welch letztere Zesen erst 1648 mit dem Beinamen des „Wohlsetzenden“ aufgenommen ward), an deren Spitze er selbst unter dem Gesellschaftsnamen „Der Färtige“ (Fertige) trat, und der er durch unermüdliche Betriebsamkeit eine Art Ausbreitung und Wichtigkeit zu geben suchte. Im Interesse seiner Gesellschaft und seines eignen Lebensunterhalts begab er sich wiederholt von Hamburg nach Amsterdam, wo er mit Übersetzungen, litterarischen Gelegenheitsarbeiten und Korrekturen (wie ungefähr in Hamburg auch) sich durchschlug. Gerade unter diesen, nur im Interesse des Buchhandels verfaßten Arbeiten finden sich einige, wie seine „Beschreibung der Stadt Amsterdam“ und seine „Verschmähte, doch wieder erhöhte Majestät“ (eine Biographie des eben in England restaurierten Königs Karl II.), welche von den Verkünstelungen und dem falschen Wortpomp der meisten andern Werke Zesens ebenso frei sind, wie eine kleine Zahl seiner lyrischen Gedichte. Vom äußern Bedürfnis mehr als vom innern diktiert waren wohl auch Zesens Übertragungen aus dem Französischen. 1645 und 1646 übersetzte er die Romane „Ibrahim“ und „Die afrikanische Sofonisbe“ der Madeleine de Scudery. Im Interesse dieser und ähnlicher Arbeiten reiste Zesen auch nach Paris und rühmte sich, daß ihm der Aufenthalt daselbst zwar nichts an seiner Deutschheit genommen, ihn aber maßvoller und weltkluger gemacht habe; schon 1648 schrieb er an den Protektor der Fruchtbringenden Gesellschaft, den Fürsten von Anhalt-Köthen: „Wir können unsre Sprache selbst nicht so hoch über alle erheben; es müssens fremde Völker thun. Was ich in dergleichen ehmals verstoßen habe, ist meiner Jugend Schuld, die





von Tage zu Tage reifere Gedanken zu führen beginnet." Diese reifern Gedanken hielten freilich Zesen nicht ab, in seiner alten Weise philologisch zu wirken und sich mit seinem „Hochdeutschen Rosenmohnd" und seiner „Hochdeutschen helikonischen Hechel" immer neue Gegner zu erwecken. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens wechselte er, von manchen Reisen abgesehen, den Aufenthalt zwischen Amsterdam und Hamburg beständig, ließ sich aber endlich (nachdem er sich in spätern Jahren verheiratet hatte) bleibend in letzterer Stadt nieder und starb daselbst am 13. November 1689. Zesens gesamte dichterische Leistungen vergegenwärtigen die Widersprüche einer wirklich poetischen Anlage und der in seiner Zeit geltenden, von ihm noch in äußerster Weise zugespitzten Theorie der Dichtung. Seine lyrischen Gedichte, die er in den Sammlungen „Frühlingslust" (Lob-, Lust- und Liebeslieder; Hamburg 1642), „Dichterische Jugend- und Liebesflammen" (ebendas. 1651), „Gekreuzigte Liebesflammen oder geistlicher Gedichte Vorschmack" (ebendas. 1653), endlich in „Dichterisches Rosen- und Lilienthal" (ebendas. 1670) und „Reiselieder zu Wasser und zu Lande" (ebendas. 1677) vereinigte, sind meist erkünstelte und geschmacklose rhetorische Übungen, vielfach metrische Kunststücke der untergeordnetsten Art; in einzelnen geistlichen und weltlichen Liedern regt sich jedoch, wie gesagt, ein ursprüngliches Talent, eine lebendige Anschauung oder Empfindung und siegt über die Verbildung des Zeitgeschmacks und die besondere Zesens. Die Dinge, auf welche der Poet den höchsten Wert legte, seine Einführung neuer (anakreontischer) Versarten, seine Reimspielereien, in denen er manchesmal mit den Nürnbergern wetteifert, obschon er sonst mit ihnen in Fehde lag, seine neuernden Wortbildungen (unter denen die versuchten Verdeutschungen der antiken Götternamen bei dem „gelehrten" Geschlecht des 17. Jahrhunderts besonderes Ärgernis erregten) tragen wesentlich dazu bei, seine Gedichte auf eine Linie mit den unerfreulichsten Versuchen des 17. Jahrhunderts herabzudrücken. Einen entschieden höhern Rang erreichte Zesen wenigstens im Vergleich mit den Zeitgenossen als Romandichter. Er begann seine Laufbahn als solcher mit der unter dem Pseudonym „Ritterhold von Blauen" veröffentlichten Liebesgeschichte „Die adriatische Rosemund" (Amsterdam 1645), welche verhältnismäßig einfach angelegt und weniger von Geschmacklosigkeiten

entstellt, als andre gleichzeitige Romane, doch kein tieferes Interesse zu erwecken vermag. Die Breite und die Überschwenglichkeit der Schilderungen, auch einzelne wirklich empfundene Stellen können über den unendlich dürftigen Lebensgehalt der Erfindung nicht hinaushelfen, die unwirklichen Gestalten flößen so wenig Teilnahme ein, als die gespreizten Reden, in denen sie ihr unglückliches Liebesschicksal beklagen. Über ein Vierteljahrhundert später veröffentlichte Zesen seinen zweiten und besten Roman „Assenat", („Assenat das ist derselben und des Josephs heilige Nachts-, Lieb- und Lebensgeschicht"; erster Druck, Amsterdam 1670), eine Verbreiterung und minutiöse Ausmalung der allerdings einen denkwürdigen Roman in sich schließenden biblischen Erzählung von den Schicksalen Josephs in Ägypten. Die guten Seiten von Zesens Talent, sein Blick für das Einfache, für die Poesie idyllischer Zustände, seine Erfindungskraft, welche die verschiedenen Elemente, aus denen sich der Roman zusammensetzt (Zesen benutzte für denselben einige jener mittelalterlichen Schriften, die ebenso zur Ergänzung des Alten Testaments dienen sollten, wie die Pseudo-Evangelien zur Ergänzung der Bücher des Neuen Testaments), ziemlich leidlich verbindet, und eine gewisse warme Teilnahme des Autors wenigstens an seinen beiden Hauptgestalten, zeichnen „Assenat" aus. Ein letzter Roman des Poeten, „Simson", eine Helden- und Liebesgeschichte (Nürnberg 1679), war eine durch und durch unnatürliche, geschmacklose und gespreizte Erzählung, von ermüdender Breite und Langweiligkeit, mit allem Flitter falscher Gelehrsamkeit und sentenziöser Weisheit aufgeputzt, der die deutsche Litteratur des 17. Jahrhunderts entstellte.

Als Zesens unmittelbarer Schüler galt Georg Greflinger aus Regensburg, der als Notar Ende der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu Hamburg starb. Mannigfach litterarisch thätig, auch als Herausgeber einer der ältesten Hamburger Zeitungen, trat er als Dichter unter dem Namen Seladon (Seladon von der Donau) mit mehreren Sammlungen weltlicher Lieder und Epigramme auf, unter denen die „Poetischen Rosen und Dörner, Hülsen und Körner" (Hamburg 1655) und „Der Deutschen seladonische Musen" (ebendas. 1663) den Beifall der Zeitgenossen fanden. Auch Dichterinnen schlossen sich an Zesen an, so Katharina Regina von Greiffenberg, deren „Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte" (Nürnberg



1662) sie zur Vorsteherin einer an Zesens deutschgesinnte Genossenschaft angeschlossenen Lilienzunft empfahlen. Ein poetisch fruchtbares Mitglied des Rosenordens war Jakob Schwieger (der Flüchtige), welcher, zu Altona geboren, einen großen Teil seines Lebens in Hamburg verbrachte und zuletzt als Hofpoet des schwarzburgischen Grafenhofs in Rudolstadt lebte. Seine „Liebesgrillen“ (Hamburg 1654—56) sind dadurch besonders typisch für das Wesen der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts geworden, daß der Verfasser notwendig erachtete, sich gegen den Verdacht, als könnten diese „Lust- und Liebes-, Schertz-, Ehr- und Sittenlieder“ wirkliche Empfindungen und Erlebnisse ausdrücken, in seinen Vorreden entschieden zu verwahren.

Mit Zesen gleichzeitig wirkte, zwar nicht in Hamburg selbst, aber in dessen Nähe und in steter Verbindung mit dem Litteraturleben der Hansestadt, Johannes Rist, welcher vielfach als glücklicherer und begünstigter Nebenbuhler Zesens erschien. Obschon Rist „Herrn Zesius“ gelegentlich als Kammerjunker der Königin „Teutsche Sprache“ feierte und in mannigfache Beziehungen mit ihm trat, so mußte er seiner ganzen Geistesanlage nach ein Gegner der Überschwenglichkeiten und Abenteuerlichkeiten Zesens sein. Er ruhte denn auch nicht, bis er der deutschgesinnten Genossenschaft eine besondere Sprach- und Dichtergesellschaft, der er den Namen des „Elbschwanenordens“ verlieh, gegenübergestellt hatte, welche er etwa um 1660 gründete, und die alsbald nach seinem Tod zerfiel. Rist war 1607 als Sohn eines Predigers zu Ottensen geboren, besuchte die Gymnasien zu Bremen und Hamburg, studierte in Rinteln und Rostock Theologie sowie zu Leiden Mathematik und Medizin, erhielt 1635 das Pfarramt zu Wedel in Stormarn, in dem er bis an sein Lebensende (31. August 1667) verblieb. Seinem Drang nach äußern Ehren war durch eine Dichterkrönung, durch die Aufnahme in alle hervorragenden litterarischen Gesellschaften der Zeit, durch Erhebung in den Adelstand, durch unendliches gedrucktes Lob Genüge geschehen. Übrigens hatte sich Rist sowohl in den Nöten und Drangsalen der letzten Kriegsjahre als in der folgenden Friedenszeit als ausgezeichneter Seelsorger seiner Gemeinde bewährt. Rists poetische Leistungen standen unter verschiedenen Antrieben. Als geistlicher Liederdichter traf er den erbaulichen und hier und da selbst einen kräftig volkstümlichen Ton, seine Gesänge „O Ewigkeit, du Donnerwort“ und „Werde

Künsten etwan heut oder gestern erstlich geboren oder aufk
sondern es sind gelehrte, verständige, vielbelesene und i
in Künsten und Sprachen wohlerfahrene Leute und befind
daß, sobald sie nur Hand ansetzen, etwas nützliches zu sc
sich ein sonderbarer poetischer Geist reget und hervorthut;
geht ihnen auch alles sehr wohl von statten, ihre Verse
lieblich, die auserlesenen Wörter stehen ungezwungen, e
alles gleich einem vom Hügel herabrieselnden Wasserbac
lustig daher." Dieser Anschauung entsprechend, hat R
poetische Fruchtbarkeit entfaltet, in der keine Entwickelung
nehmbar ist, als die einer größern Gewandtheit oder
lichkeit der Verse. Von seinen Jugenddichtungen „Poe
Lustgarten" (Hamburg 1638) und „Musa teutonica" (
1640) bis zu dem „Neuen deutschen Parnaß" (Lü
1652 u. ff.) überall die gleiche Breite und Wortfülle, die
Schwung- und Stimmungslosigkeit, die sich etwa nur zu
guten epigrammatisch ausgedrückten Einfall oder zu ein
schaulichen Bild erhebt. Rhetorisch waren auch die alleg
Spiele, in denen Rist die allgemeine Friedenssehnsucht k
1648 und die Freude über den endlichen Abschluß des F
darstellen wollte. „Das Frieden wünschende Teutsch
(erster Druck, Amsterdam 1647) und „Das Frieden j
zende Teutschland" (Nürnberg 1653), obschon teilw
Prosa geschrieben und (namentlich das erstere) nicht ohne
dige Züge, vergegenwärtigen doch in entscheidender Weise d
schmacksbarbarei und die wundersame Verbildung der Unbe



Zweiundneunzigstes Kapitel.

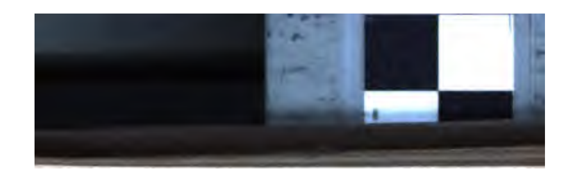
Volkstümliche Richtung in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts.

1) Paul Gerhardt und die geistliche Liederdichtung.

Die akademisch-rhetorische, von Opitz geführte Richtung der deutschen Poesie konnte im ersten Anlauf unmöglich alle Gebiete der Litteratur in Besitz nehmen, und so weit ihr Einfluß immer reichte, so schwach der Widerstand gegen die Neuerungen in der weltlichen Lyrik sein mußte, welche schon seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts von verwandten Formbestrebungen erfüllt war, so lange dauerte es, bis die Nachwirkungen der Dichtung des 16. Jahrhunderts vollständig verschwanden. Der Sehnsucht nach einer Dichtung, welche das ausschließliche Eigentum der Gebildeten, ja der Gelehrten im engsten Sinn, und die ohne bestimmte theoretische Voraussetzungen überall nicht verständlich war, standen große Traditionen gegenüber. Das protestantische Kirchenlied, dessen Bedeutung, Macht und Eigentümlichkeit vor allem darin gelegen hatten, daß die Massen von ihm durchdrungen und ergriffen worden waren, konnte auf diese Wirkungen unmöglich verzichten. Während daher das Prinzip der Versbehandlung, durch welches Opitz vorzugsweise den Namen des Bahnbrechers der neuen deutschen Dichtung erwarb, auch von den geistlichen Lyrikern rückhaltlos angenommen und befolgt wurde, mußten dieselben mit den sonstigen theoretischen Forderungen der deutschen „Poeterei" im entschiedensten Widerspruch stehen. Die geistliche Lyrik aber war in der ungeheuren Not des Kriegs und bei dem allgemeinen Gefühl des Elends stärker als je zuvor ein Bedürfnis des Lebens geworden, das evangelische Kreuz- und Trostlied hatte in dieser Unheilszeit ein weites Gebiet der Nachwirkung. Bedingung blieb immer, daß es herz-

geboren, herzentquollen sei und mit Gefühl, Bild und Ausdruck dem Verständnis auch der einfachsten Naturen entspreche. Indem die bessern geistlichen Liederdichter der Zeit dieser Bedingung entsprachen, wurden sie, obwohl in keinem theoretischen Gegensatz zur weltlichen Lyrik der Zeit stehend, die Hauptvertreter einer andern lebendigen und volkstümlichen Richtung. Volkstümlich trotz der Opitzschen Formen durch den Gesamtinhalt, den sie aussprachen; denn erst gegen den Ausgang des Jahrhunderts begann auch hier eine Künstelei Raum zu gewinnen, die nicht fortreißen, nicht überzeugen konnte und gar keinen Zusammenhang mit dem Allgemeingefühl mehr hatte. Bis dahin blieb die geistliche Liederdichtung der Hort der unmittelbaren und warmen Gefühlsaussprache. Ihr Hauptrepräsentant in dieser Zeit, Paul Gerhardt, besaß ohne Frage die tiefste und größte lyrische Begabung in der deutschen Litteratur des 17. Jahrhunderts und ließ alle Opitzianer und sonstigen Schlesier in der vollendeten poetischen Wiedergabe seiner innern Welt weit hinter sich.

Den Übergang von der ausklingenden evangelischen Lyrik des 16. zu der des 17. Jahrhunderts bezeichnen einige geistliche Dichter, deren Hauptwirksamkeit in die ersten bösen Jahre des Dreißigjährigen Kriegs fiel. Zu ihnen zählt Johannes Heermann, geboren am 11. Oktober 1585 zu Raudten in Schlesien. Er studierte in Leipzig, Jena und Straßburg Theologie, war Geistlicher zu Köben bei Glogau und erduldete hier alle Drangsale des Kriegs und der Protestantenverfolgung. Seine „Andächtigen Kirchenseufzer“ (Leipzig 1616) und seine „Hauß- und Hertz-Musica“ (ebendas. 1639) fanden großen Beifall und enthalten einige vorzügliche und innig empfundene Lieder. Heermann lebte zuletzt in Lissa, wo er am 27. Februar 1647 starb. Ferner muß hier erinnert werden an Johann Valentin Andreä aus Herrenberg im Herzogtum Württemberg, geboren am 17. August 1586, gestorben als „Abt“ zu Adelsberg am 27. Juni 1654, der in seiner „Geistlichen Kurtzweil“ (Straßburg 1619) noch die Sprache der voropitzschen, Weckherlin und den Heidelbergern verwandten Lyrik redet; Valerius Herberger, am 21. April 1562 zu Fraustadt geboren, 1627 auf der Kanzel vom Schlage getroffen und verschieden, eine der tiefinnigsten Naturen seiner Zeit, einer jener Geistlichen, die noch im 17. Jahrhundert von der vollen gläubigen Begeisterung des



Reformationszeitalters erfüllt waren, als Dichter namentlich durch sein während einer schlimmen Pestzeit gedichtetes Lied „Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt" ausgezeichnet; Martin Rinckart, geboren am 27. April 1585 zu Eilenburg bei Leipzig, wo er nach seinen theologischen Studien als Archidiakonus lebte und am 8. Dezember 1649 starb, durch einige seiner Lieder, namentlich „Nun danket alle Gott", einer der populärsten geistlichen Lyriker dieser Zeit.

Alle andern Dichter, geistliche wie weltliche, überragte Paul Gerhardt durch seine zu Tage liegenden poetischen Eigenschaften wie durch jene innerste, subjektive, undefinierbare Poesie, die ihn im rechten Moment wie eine göttliche Macht überkommt. Zahlreiche fromm und rein empfindende, auch dichterisch begabte religiöse Poeten dieser Zeit entbehren jenes letzten und höchsten Zaubers, jener ergreifenden Glut, die aus dem Innersten des Herzens hervorbricht und, mit dem sprachlichen Ausdruck vollkommen eins, unwiderstehlich mit fortreißt. Vor die Wahl gestellt, Gerhardts Meisterlied „Befiehl du deine Wege" oder die gesamte übrige deutsche Poesie des 17. Jahrhunderts zu entbehren, möchte sich auch der Ungläubigste für dieses Gedicht entscheiden, das aus den grauenvollen und dunklen deutschen Zuständen des 17. Jahrhunderts wie mit himmlischem Licht herausleuchtet. Der Dichter, als Sohn des Bürgermeisters zu Gräfenhainichen, W. Gerhardt, 1606 geboren, lebte lange Jahre hindurch in Berlin, von wo er 1651 als Propst nach Mittenwalde berufen wurde. Als solcher verheiratete er sich 1655, trat 1657 in das Diakonat der Nikolaikirche zu Berlin und wurde bald in die verhängnisvollen synkretistischen Streitigkeiten hineingerissen. Gerhardt stand zu der Partei derer, welche sich den Bemühungen des Großen Kurfürsten um eine Einigung zwischen Reformierten und Lutheranern widersetzten. Der gläubige, christlich milde, aber in seinen dogmatischen Anschauungen unbeugsame Mann geriet darüber in Konflikt mit Friedrich Wilhelms wohlthätigem Religionsedikt, ward vom Amt suspendiert, das er dann niederlegte. Eine Zuflucht fand er in Sachsen, wo er 1668 als Diakonus zu Lübben in der Lausitz eine Stelle erhielt, die er bis an sein Ende am 27. Mai 1676 bekleidete.

Paul Gerhardts geistliche Lieder waren von ihm selbst noch während seines Aufenthalts in Berlin herausgegeben worden,

nachdem eine Anzahl derselben schon früher den Weg in neu erscheinende Gesangbücher und geistliche Melodiensammlungen gefunden hatte. Die „Geistliche Andachten“ (erster Druck, Berlin 1667; zahlreiche spätere Ausgaben; beste neueste Ausgabe von Ph. Wackernagel, Stuttgart 1843) betitelten Gedichte sind, wie gesagt, eins und zwar das erste jener Fundamentalwerke, welche die deutsche Litteratur des 17. Jahrhunderts für immer vor der Anklage völliger Nichtigkeit und Barbarei bewahren.

Die sämtlichen geistlichen Lieder erscheinen von der gleichen religiösen Innigkeit durchhaucht, von schlichter Kraft des sprachlichen Ausdrucks und lebendig ergreifender Weihe. Dies schließt nicht aus, daß einzelne darunter von höherer Schönheit der Form, von besonders glücklicher Bildlichkeit der Sprache sind. Das prachtvolle Friedenslied „Gottlob! nun ist erschollen das edle Fried- und Freudenwort“ war der edelste und reinste Klang, den die Botschaft von Münster und Osnabrück in einer deutschen Dichterbrust geweckt; unter den in die Gesangbücher übergegangenen sind die Lieder: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, das Morgenlied „Wach auf mein Herz und singe“, das Abendlied „Nun ruhen alle Wälder“, der frische Sommergesang „Geh aus, mein Herz, und suche Freud’“, die tiefernsten und doch so innig-gläubigen, zuversichtlichen: „Wenn Gott die Hilfe lang verzeucht“ („Barmherz’ger Vater, höchster Gott“), „Ich danke dir demütiglich“, das Karfreitagslied „O Haupt voll Blut und Wunden“ und endlich die Krone und Perle aller, das innigschöne, nie genug zu ehrende „Befiehl du deine Wege“, die noch heute lebendigen Zeugnisse dafür, welche Stellung diesem Dichter in der Poesie des 17. Jahrhunderts gebührt.

Weit minder tief und innig, wennschon zu den bessern Liederdichtern zu rechnen zeigte sich Johann Michael Dilherr, geboren zu Themar in Sachsen-Meiningen 1604, nacheinander Professor der Geschichte und der Theologie zu Jena, Direktor des Ägidiengymnasiums, Prediger an der Sebalduskirche in Nürnberg, als welcher er am 8. April 1669 starb. Dilherr war einer der ersten und gefeiertsten Kanzelredner seiner Tage, als Dichter gab er in seiner „Heiligen Sonntagsfeier“ (Nürnberg 1652), seinen „Evangelischen Spruchreimen“ (ebendas. 1653) und seinem „Weg zur Seligkeit“ (ebendas. 1654) einige Lieder, welche rasch Lieblinge der Andächtigen wurden, darunter das Totenlied „Beweinet mich doch nicht so sehr“,



die Lieder: „Ach, wie lang' muß ich mich schlagen", „Hör, liebe Seel', dir ruft der Herr", „Nun lasset Gottes Güte", „Wie ein Hirsch, den man will fangen". — Noch minder unmittelbar und ergreifend wirken die Gedichte des frommen Juristen Johann Frank, geboren 1618 zu Guben, Bürgermeister daselbst und Landesältester der Niederlausitz, als solcher 1677 gestorben. Aus seinem „Geistlichen Sion" (erster Druck, Guben 1672; neue Ausgabe, Grimma 1846) gingen die Gedichte: „Schmücke dich, o liebe Seele" und „Jesu, meine Freude" in zahlreiche Sammlungen und Gesangbücher über.

Natürlich beschränkt sich die geistliche Lyrik nicht auf diese wenigen Dichter, die durch Lebensstellung und besondere Stärke ihres lyrischen Talents hervortraten. In der Kriegszeit ward das geistliche Lied allgemein gepflegt, und namentlich gewann im ersten Jahrzehnt des großen Jammers, als die Zerrüttung und das allgemeine Elend die Seelen noch nicht abgestumpft hatten, die Entstehung und Verbreitung des Kreuz- und Trostlieds einen volksliedmäßigen Charakter. Durch die Vorstellungen und Weisen dieser Lieder ward den mittlern und untern Volksschichten, welche sonst völlig hätten verwildern müssen, ein Rest idealer Gesinnung und reinerer Empfindung erhalten. Der Wirkungslosigkeit der leblosen weltlichen Lyrik gegenüber durfte man auch den unbedeutendsten dieser warmen und schlichten Lieder einen Anteil an den sittlichen Mächten zusprechen, welche das deutsche Volk in seinen trostlosesten Tagen aufrecht erhalten haben.

---

2) Die volkstümlichen Erzähler und Satiriker.

Neben der geistlichen Liederdichtung, die nicht ihrer Form, aber ihrem Gehalt nach volkstümlich blieb und — sofern sie nicht auf alle Wirkung verzichten wollte — bleiben mußte, machten sich vereinzelte, aber sehr bedeutsame Regungen lebendiger Litteraturauffassung und unmittelbarer Darstellungskraft, welche immer volkstümlich sind, geltend. Die kräftige Erzählungsweise, auf Beobachtung der Wirklichkeit gegründet, die mehr oder minder in den Volksbüchern des 16. Jahrhunderts vorgewaltet hatte, erstreckte ihre Ausläufer ins 17. Jahrhundert hinein, und wenn gleichzeitig auch auf diesem Gebiet ein starker

Einfluß des Auslands mit den Amadis- und den Schäferromanen, vor allen aber mit den spanischen Schelmenromanen begann, so war namentlich der letztere Einfluß derart, daß er sich mit den Eindrücken des realen Lebens leicht verband. Der spanische Schelmen- und Abenteurerroman ward just um den Beginn des Dreißigjährigen Kriegs in Deutschland bekannt und mannigfach nachgeahmt. In seiner leichten und dehnbaren Form ließen sich unmittelbare Erlebnisse und lebendige Sittenschilderungen leicht wiedergeben, und wenn es auch hier wieder einzelne gab, welche die Originale nur zu kopieren wußten, so entwickelte sich doch im allgemeinen aus der Anregung der Spanier eine Erzählungskunst, welche die Spuren der allgemeinen deutschen Zustände zwar an sich trägt, im ganzen aber kräftig, inhaltsreich bleibt und dem volkstümlichen Teil der deutschen Litteratur des gedachten Zeitraums angehört. Ihre größte Bedeutung gewann diese Litteraturrichtung durch die getreue Darstellung der wilden Szenen und Zustände des Kriegs, die hier, alles rhetorischen Schmucks entkleidet, in drastischer Wirklichkeit geschildert werden.

Es war natürlich nicht zu erwarten, daß dieser Teil der Litteratur von der Nachwirkung der schlimmen Geister dieser Zeit ganz verschont hätte bleiben sollen. Äußerste Roheit, nicht nur diejenige, die im Stoff und in der geschilderten Welt an sich lag, sondern auch eine solche, welche in die Anschauung und Bildung der Autoren unbewußt übergegangen war, schulmeisterlicher Pedantismus, der sich wie ein Meltau auf alle ernsten Lebensanschauungen und sittlichen Richtungen jener Tage legte, gelegentliche Anwandlungen von modischer Frivolität begegnen sich mit den guten und tüchtigen Eigenschaften der Erzähler und Satiriker, welche in den Hauptsachen der falschen Richtung nicht nur der Poesie, sondern auch der allgemeinen Kultur kräftigen Widerstand zu leisten versuchten.

Der älteste aller hierher gehörigen Schriftsteller, **Johann Michael Moscherosch**, geboren am 5. März 1601 bei Straßburg, ist der mindest erfreuliche und derjenige, welcher seinem ganzen Wesen nach eine viel stärkere Verwandtschaft mit der gelehrten Dichtung der Zeit besaß, als er selbst ahnen mochte. Moscherosch hatte seine juristische Bildung in Straßburg erhalten, war seit 1628 an verschiedenen Orten, in Kriechingen, Vistingen, Benfelden im Elsaß, Amtmann, erfuhr die Schrecknisse



der Zeit an seiner Person und seinem Hausstand, ward vertrieben, dreimal geplündert, lernte das wirre Völker- und Sprachengemisch und die einheitliche Brutalität der Soldateska des großen Kriegs gründlich kennen. Ausgangs des Kriegs lebte er als Fiskal in Straßburg, ward 1656 als Rat nach Hanau und 1664 als Geheimer Rat nach Kassel berufen und starb am 4. April 1669 auf einer Reise in Worms, wo er sich zum Zweck der Erholung aufgehalten hatte.

Moscherosch war in seinem Hauptwerk, „Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald" („das ist Straffschriften Hans Michael Moscherosch von Wilstädt, in welchen aller Welt Wesen, aller Menschen Händel mit ihren natürlichen Farben der Eitelkeit, Gewalt, Heuchelei und Thorheit bekleidet, öffentlich auf die Schau geführt, als in einem Spiegel dargestellet und gesehen werden"; erster Druck, Straßburg 1645; Leiden 1646; neueste Ausgabe von H. Ditmar, Berlin 1830), durchaus ein Nachahmer, zum Teil selbst nur ein Bearbeiter des Spaniers Quevedo (vgl. S. 154), dessen „Träume" ihm die Anregung zu seinen 23 Satiren, teils auf das Weltwesen im allgemeinen, teils auf von ihm besonders beobachtete Zustände gerichtet, gegeben hatten. Die Sprache Moscherosch' ist breit, pedantisch, schwerflüssig, seine sittliche Entrüstung über die Gebrechen und Laster der Zeit echt und wahrhaft, aber durch das Verweilen bei Nebendingen und den Mangel frischer, lebendiger Darstellungskraft nicht recht wirksam. Gleichwohl läßt sich nicht behaupten, daß es Moscherosch an der Fähigkeit zur lebendig ergreifenden Vorführung realer Zustände gefehlt habe. Sein „Christliches Vermächtnis" („Insomnis cura parentum. Christliches Vermächtnis oder schuldige Vorsorg eines treuen Vaters"; erster Druck, Straßburg 1643) enthält die beste und unmittelbarste Schilderung des Soldatentreibens und der Kriegsgreuel; die Figuren jener wilden Kriegsgurgeln, welche durch die deutschen Erinnerungen und Erzählungen noch der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hindurchgehen, sind hier zum erstenmal in vollen, satten, wenn auch abschreckenden Farben festgehalten. Die Wiedergabe der Wirklichkeit ist hier von so großer Wirkung, daß die poetische Phantasie nichts hinzuzufügen braucht.

Ein weit frischerer und kräftigerer Schriftsteller als Moscherosch war Johann Balthasar Schupp (Schuppius), gleich-

falls einer der deutschen Poeten, die der Krieg mannigfaltig umhertrieb. Schupp ward 1610 zu Gießen geboren, studierte in Marburg und Königsberg Theologie, war Reisebegleiter eines jungen Edelmanns und hatte in Marburg Vorlesungen zu halten begonnen, als ihn Krieg und Pest von da vertrieben. Er lebte mehrere Jahre in Holland, ward 1635 an der ganz verfallenden Marburger Universität Professor der Geschichte und der Beredsamkeit, 1646 Hofprediger des Landgrafen von Hessen, der ihn mit der Friedensgesandtschaft nach Münster sandte, hatte 1648 daselbst die Ehre und Freude, die Friedenspredigt zu halten, ward 1649 als Pastor zu St. Jakob nach Hamburg berufen, wo er am 26. Oktober 1661 starb.

Schuppius' satirische Schriften, aus Erzählung und Betrachtung gemischt, gehören ohne allen Zweifel zu den besten der Zeit. Schon im „Salomo oder Regentenspiegel", dann in der Abhandlung „Der Freund in der Not" können wir den frischen und lebendigen Erzähler keinen Augenblick verkennen. Noch vorzüglicher erscheinen die erzählenden Episoden in der Schrift „Der deutsche Lehrmeister" („oder ein Diskurs von Erlernung und Fortpflanzung der freien Künste und Wissenschaften in der deutschen Sprache"), die ihre Spitze gegen den Pedantismus und die Ausländerei des deutschen Gelehrtentums kehrt. Von höchst lebendiger Darstellungskraft zeugt auch der Halbroman „Corinna, die erbare und scheinheilige Hure" (Frankfurt a. M. 1660), welcher durchaus volkstümlich gehalten ist und schon durch seine lebendige Sprache unter den Schriften der Zeit auffallen muß.

Der bedeutendste aller Schriftsteller der Gruppe, welche wir hier im Auge haben, bleibt Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen, der Dichter des Romans „Simplicius Simplicissimus", der in seiner Art aus der deutschen Litteratur des 17. Jahrhunderts so hervorragt wie Flemings weltliche und Gerhardts geistliche Lieder, wie die Lustspiele des Andreas Gryphius und die besten Satiren des Schuppius. Über das Leben dieses Schriftstellers sind wir leider schlechter unterrichtet als über die Schicksale zahlreicher unbedeutender Poeten der akademischen Richtung. Grimmelshausen ward um das Jahr 1625 und zwar zu Gelnhausen geboren; er war ein echtes Kind der Unheilszeit, das bei Beendigung des großen Kriegs bereits das 23. Lebensjahr erreicht hatte und vom Frieden nur den



Namen kannte. Früh ward er in das wilde Soldatenleben hineingerissen. Ob er wirklich schon als „Reitersjunge" die wilden Söldnerbanden begleitet, bei welchen Truppenteilen er sich befunden hat (der „Simplicissimus" kennt vor allen die kaiserlichen Völker, die im westlichen Deutschland hausten), wie hoch er im Range gestiegen, und ob er über den Frieden hinaus in militärischen Diensten verblieben ist, läßt sich nicht mehr ermitteln. Genug, daß er in den Greueln und Wechselfällen des Kriegs einen seltenen Reichtum lebendiger Anschauungen gewann. Der Soldatenzeit müssen Reisejahre und mannigfach wechselnde Stellungen gefolgt sein, welche dem in Lagern aufgewachsenen Mann den Erwerb einer sehr mannigfachen Bildung ermöglichten. Denn wenn es auch gewagt ist, aus einzelnen Stellen seiner Schriften ohne weiteres Schlüsse auf die Sprachen zu machen, die Grimmelshausen erlernt haben soll, so belegen ebendiese Schriften zur Genüge, daß der Autor über mehr historische und litterarische Kenntnisse verfügte, als selbst viele gelehrte Zeitgenossen aufzuweisen hatten. Seine litterarische Laufbahn begann er um 1659, in welchem Jahr die erste seiner beglaubigten Schriften: „Der fliegende Wandersmann nach dem Mond" (Braunschweig 1659), gedruckt ward. Möglich bliebe es allerdings, daß früher unter einem Pseudonym ein und der andre litterarische Versuch ans Licht getreten ist, denn kaum ein andrer Autor hat unter so vielen wechselnden Namen geschrieben wie der Verfasser des „Simplicissimus". Samuel Greiffen-Sohn von Hirschfeld, German Schleiffheim von Sulzfort, Philarchus Grossus von Trommenheim, Seigneur Meßmahl, Michael Rechulin von Sehmsdorff, Erich Stainfels von Grussensholm, Simon Leugfrisch von Hartenfels, Israel Fromschmidt von Huganfelß, Melchior Sternfels von Fuchshaim sind sämtlich Autornamen, die sich Grimmelshausen beigelegt hat und die er, der Sitte der Zeit folgend, durch künstliche Buchstabenumstellungen aus seinem wirklichen Namen bildete. Seit 1667 finden wir ihn urkundlich beglaubigt als fürstbischöflich straßburgischen Schultheißen zu Renchen am Schwarzwald, wahrscheinlich ist er schon früher dahin gekommen. Aus einem wechselvollen Leben waren ihm zahlreiche Verbindungen geblieben; die Widmungen seiner Schriften belegen, daß er mit den gebildeten Adelskreisen seiner Zeit in Beziehungen stand. Er selbst war vermutlich, wie sein Held Simplex, bäuerlicher

Abstammung und hatte sich, wie seine Bildung, so auch den Adel erworben. Über das Wann und Wie herrscht freilich dieselbe Unklarheit wie über so vieles in seinem Leben. Selbst über die wichtige Frage, ob der im Schoß der katholischen Kirche am 27. August 1676 in Renchen verstorbene Schriftsteller von Geburt Katholik oder, wie wahrscheinlicher, Protestant gewesen, ist keine unbedingte Gewißheit beizubringen. Doch sind wir über Grimmelshausens innerste Empfindungen und Gesinnungen keineswegs im Unklaren. Mag er geborner Katholik gewesen, mag er in der Not jener Zeiten Konvertit geworden sein: jedenfalls war er allem engherzigen Kirchentum abhold. Die Unterredung im 20. Kapitel des 3. Buches des „Simplicissimus" mit dem reformierten Pfarrer zeigt deutlich, daß in Grimmelshausen etwas von jenem Geist lebte, welcher unmittelbar nach dem so trostlos ausgegangenen Glaubenskrieg Versuche machte, die getrennten Kirchen wieder zu einigen. Auch in andern Lebensanschauungen tritt uns aus Grimmelshausens Schriften eine überwiegend edle und tüchtige Persönlichkeit entgegen, die zwar unvermeidlich der zeitüblichen Roheit ihren Tribut zahlt, aber nur in einem Punkt, im Teilen des Hexenwahns, von der greuelvollen Mißbildung und Zerfahrenheit ihrer Tage ergriffen ist.

Grimmelshausen war, was seine Schriften anlangt, dem Widerstreit einer angebornen, aus dem Leben schöpfenden und auf das Leben gerichteten Darstellungskraft und der gelehrten Litteraturtheorien anheimgegeben. Gerade die Dichtungen, welche er unter seinem wirklichen Namen veröffentlichte, breite Romane wie: „Des vortrefflichen keuschen Josephs in Ägypten erbauliche Lebensbeschreibung" (Nürnberg 1670), „Dietwalds und Amelindens anmutige Lieb- und Leidsbeschreibung" (ebendas. 1670) und „Des durchlauchtigen Prinzen Proximi und seiner ohnvergleichlichen Lympidae Liebesgeschichterzählung" (ebendas. 1672), schließen sich durchaus dem unnatürlichen, vornehm sein sollenden, mit nichtiger Gelehrsamkeit prunkenden deutschen Kunstroman an, der ein Menschenalter nach dem Krieg emporkam. Doch der eigentlich schöpferische Drang Grimmelshausens wies ihn auf die im Absterben begriffene volkstümlich-kräftige, unmittelbare Darstellung zurück, er trat ziemlich als der letzte das verschleuderte und mißachtete Erbe des Reformationsjahr-



hunderts an. Seine bedeutendste Leistung, der Roman „Simplicius Simplicissimus" („Neu eingerichteter und vielverbesserter Abenteuerlicher Simplicissimus. Das ist Beschreibung des Lebens eines seltzamen Vaganten, genannt Melchior Sternfels von Fuchshaim, wie, wo und welchergestalt Er nemlich in diese Welt gekommen, was er darin gesehen, gelernt, erfahren und außgestanden, auch warum er solche wieder freiwillig quittiret hat"; erster Druck, Mömpelgard 1669 [Verlagsort wahrscheinlich Nürnberg]; spätere Ausgaben, beste neuere von Holland, Tübingen 1851, und Heinr. Kurz, Leipzig 1863), ist nicht nur der charakteristisch-lebensvollste Roman der ganzen Periode, sondern erhebt sich zu wahrhaft poetischer Bedeutung durch die in ihm enthaltene Stimmungsfülle. Schon der Kontrast der Friedenssehnsucht, die früh in Simplex' Brust gesenkt worden ist, mit dem blutigen Soldaten- und wilden Abenteurerdasein, durch welches der Held hindurchgetrieben wird, wirkt ergreifend. Wir haben in Simplicius' früherm und schließlichem Einsiedlerleben in der „Vorrobinsonade" des letzten Teils ebenso lebendig die Stimmungen und Bedürfnisse unsres Volks, aus denen der Pietismus, das Leben der Separatistengemeinden, der „Stillen im Lande", erwuchs, vor uns, wie wir anderseits die treuesten Bilder des großen Kriegs und seiner Trümmerstätten sowie der verwilderten Gesellschaft nach dem Krieg erhalten. Neben aller Roheit und Derbheit leben im „Simplicissimus" deutsches Gemüt, tiefe Sehnsucht nach dem Idealen und Ewigen. In dieser Beziehung steht er höher als die lediglich durch lebendige und bunte Sittenschilderungen ausgezeichneten spätern Romane: „Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche" (o. J., vermutlich 1670), „Der seltzame Springsinsfeld" (1670), „Das wunderbarliche Vogelnest" (o. O. 1672; sämtlich als „Simplicianische Schriften" herausgegeben von H. Kurz, Leipzig 1865), mit denen die litterarische Thätigkeit Grimmelshausens und der Hauptsache nach die volkstümliche Erzählungskunst des 17. Jahrhunderts ausklingen.

——— ——— ———

Dreiundneunzigstes Kapitel.

Die zweite schlesische Dichterschule.

1) Hoffmannswaldau und Lohenstein.

Während der Widerstand der volkstümlichen Richtung und jeder aus dem Leben quellenden und auf lebendige Wirkung abzielenden Poesie gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts in Deutschland schwächer und schwächer wurde, feierte der deutsche poetische Akademismus seine wunderlichsten Orgien in den Schöpfungen der sogenannten „zweiten schlesischen Dichterschule", welche sich der ersten, spezifisch gelehrten gegenüber wohl als die spezifisch höfische, weltgewandte und galante empfand, indes thatsächlich auch ihre vermeintlich lebendigere und formschönere Poesie erkünstelt, gequält und gezwungen blieb und sich lediglich als ein Ausfluß der allgemeinen Verwilderung und Barbarei oder der unfruchtbaren Erstarrung der deutschen Kultur nach dem großen Krieg auswies. Allerdings waren die vorkämpfenden und führenden Poeten dieser zweiten schlesischen Schule, durch welche das östliche Grenzland noch einmal als die maßgebende Hauptprovinz der deutschen Litteratur erschien, von einer Ahnung, einem Instinkt bewegt, daß die durch Studien erpreßte, aus der Lesung und der Nachahmung römischer Dichter stammende Poesie unmöglich die rechte, die Phantasie (an Gemüt dachten sie nicht) ergreifende sein könne. Sie blieben aber darin echte Söhne ihrer Zeit, daß sie nur neue Muster an die Stelle der alten zu setzen wußten, Italiener gegen die Lateiner, Guarini und Marini gegen Ronsard und die Holländer. Sie wußten dem Leben, das um sie herum waltete, und in dem sie sich selbst mit ganz anderm Wohlgefallen bewegten als ihre Vorgänger, doch nichts abzugewinnen, als was am damaligen deutschen Leben abstoßend, häßlich und unerquicklich war. Sie



spürten heraus, daß die Dichtung unter dem Mangel der poetischen Erfindung kläglich leide; aber was ihnen Erfindung hieß, war die armseligste Zusammenstoppelung abenteuerlicher und phantastischer Vorstellungen, in die, ihnen unbewußt, beständig die rohe Unbildung und hohle Verbildung der damaligen deutschen Welt hereinwirkten, einer Welt, in der, außer dem Gefühl frommer, schlichter, gottvertrauender Demut in den untern Volksschichten, keine einzige reine, volle Empfindung mehr Raum gehabt zu haben scheint und selbst unzweifelhaft vorhandene Tugenden, wie kriegerischer Mut, ungebrochene Thatenlust und ehrenhafter Fleiß, nur mit einem Beisatz theatralischen Prunks und renommistischer Überhebung auftraten. Der Grundzug dieser Dichtung ist theatralisch im schlechtesten Sinn des Worts, ihr Ausdruck rhetorisch und ihre Gesinnung so niedrig wie nur immer möglich. Die schlimmen Eigenschaften erklären sich hinlänglich aus der Beschaffenheit der damaligen deutschen Zustände, und wenn diese kulturgeschichtliche Wahrheit dem sittlichen Urteil über die Poeten vom Schlag der Hoffmannswaldau und Lohenstein zu gute kommt, so ändert es nichts am ästhetischen Eindruck und der Empfindung des Widerwillens, welche die Arbeiten gerade dieser Dichter im Vergleich keineswegs mit spätern, sondern mit den seitwärts liegenden und von ihnen mit hochmütiger Verachtung angesehenen Erscheinungen ihrer eignen Zeit erwecken.

Als erster Begründer der „andern" schlesischen Schule galt den zahlreichen Lobrednern dieser ganzen Poesie Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, der gepriesenste deutsche Lyriker im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, dessen zahlreiche Nachahmer am besten dafür sprechen, daß er einen in der Zeit wiederklingenden Ton angeschlagen hatte. Hoffmannswaldau war am 25. Dezember 1618 in Breslau geboren, gehörte zu den jungen Schlesiern, die während des Kriegs auf dem Gymnasium zu Danzig Unterkunft suchten, ward hier als Jüngling mit seinem gefeierten Landsmann Opitz bekannt, an dessen Dichtweise sich seine eignen poetischen Versuche zunächst anschlossen. Wie andre deutsche Poeten, mußte er im Ausland (in Leiden) die Rechte studieren, bereiste als Begleiter des Fürsten von Frémonville Frankreich und Italien, ward, heimgekehrt, frühzeitig in die angesehene und auskömmliche Stelle eines Breslauer Ratsherrn eingeschoben, erhielt später den Titel eines kaiserlichen

Rats und starb als Präsident des Breslauer Ratskollegiums am 18. April 1679 in seiner Vaterstadt. Obschon er sich der Poesie mit Eifer gewidmet hatte, scheint er den Gegensatz, in dem er sich zu den buchgelehrten Poeten seiner Tage fühlte, auch dahin erstreckt zu haben, daß er eine gewisse Scheu vor dem raschen Druckenlassen und überhaupt vor der gedruckten Öffentlichkeit empfand. Wenigstens wurden ihm seine Dichtungen zur weitern Mitteilung erst handschriftlich abgedrungen, einzelne gegen seinen Willen veröffentlicht, bis er sich, schon ziemlich gegen den Ausgang seines Lebens, zu einer Sammlung entschloß. Eine vollständige Ausgabe seiner „Deutschen Übersetzungen und Gedichte" (Breslau 1679) enthielt seine Übertragungen von Guarinis „Pastor fido" und von Platons „Phädon" (unter dem Titel: „Der sterbende Sokrates"), seine Heldenbriefe, Hochzeitsgedichte, geistlichen Oden und vermischten Gedichte, poetischen Geschichtswerke und Begräbnisgedichte. Namentlich die beiden erstern Gattungen sind für Hoffmannswaldau, nach dessen an sich unbestreitbarer Anschauung die Poesie im Lande der Liebe zu Hause war, recht eigentlich charakteristisch. Leider hatte er von der Liebe keine andern Vorstellungen, als daß sie widrige Lüsternheit und Ausfluß üppigen Behagens sei; es fehlte ihm jeder Hauch echter Leidenschaft oder auch nur kräftiger Sinnlichkeit, geschweige denn, daß er von zärtlicher innerer Teilnahme und Innigkeit der Empfindung auch nur eine Ahnung gehabt hätte. So sind seine gereimten Liebesbriefe historisch-romantischer Helden und Heldinnen eine Sammlung von brünstigen Liebeserinnerungen und frivolen Wünschen, in denen überall mehr Kitzel als Kraft waltet, und die sich nicht besser dadurch ausnehmen, daß sie Eginhard und der Kaiserstochter Emma, Abälard und Heloise, Holdenreich und Adelinde rc. in den Mund gelegt werden. Die erotischen Oden und Hochzeitsgedichte des Poeten sind demgemäß noch faunischer, priapisch-frecher und schmutziger als die Heroiden. Dabei berief sich der Dichter fröhlich auf sein ehrbares Leben, die akademische Vorstellung, daß ein andres gemeint, ein andres gedichtet werde, noch verstärkend, als ob nicht jede Dichtung, wenn nicht das äußere Leben, so doch das innerste Ideal ihres Verfassers verrate. Je mehr die Lyrik Hoffmannswaldaus Bewußtes, Gemachtes hatte, je bestimmter das Spiel mit der Wollust als die eigentliche Absicht des Poeten erscheint, um so mehr wird



er verantwortlich dafür. Als eigentlich dichterisches Verdienst, da man diese Art der Befreiung der allerdings befangenen und pedantisch eingepreßten weltlichen Lyrik nicht gelten lassen kann, bleibt eine bemerkenswerte Glätte der Sprache, die der schlesische Poet allerdings seinen Italienern abgelernt hatte.

Als das eigentliche Haupt der zweiten schlesischen Schule, der meist bewunderte und um seiner Vielseitigkeit willen so gepriesene als mannigfaltig nachgeahmte Dichter galt Daniel Kaspar von Lohenstein, geboren am 25. Januar 1635 zu Nimptsch in Schlesien. Er besuchte das Gymnasium zu Breslau, studierte von 1652 an in Leipzig und Tübingen die Rechte, brach seine Reisen ab, ohne Italien besucht zu haben, vermählte sich nach seiner Rückkehr nach Schlesien 1657 mit einer reichen Breslauerin, lebte als kaiserlicher Rat und Syndikus der Stadt Breslau teils auf seinen Gütern, teils in der schlesischen Hauptstadt, wo er, ohne sein poetisches Hauptwerk, den großen historischen Roman vom „Großmütigen Feldherrn Arminius", beendet zu haben, am 28. April 1683 von einem Schlagfluß hinweggerafft wurde. Die Poesie, wie er sie verstand, hatte ihn durch sein ganzes Leben begleitet; als fünfzehnjähriger Schüler begann er mit dem greuelvollen Trauerspiel „Ibrahim Bassa", welches von seinen Mitgymnasiasten auf öffentlichem Markt in Breslau dargestellt ward, und in seinen letzten Lebensjahren suchte er mit dem großen patriotisch-poetischen Werk, das wenigstens zu einem gewaltigen Wälzer anschwoll, die Poeten seiner Zeit sämtlich hinter sich zu lassen. Lohenstein ist als Lyriker, Dramatiker und Romandichter aufgetreten. Überall erkennen wir in ihm die stärkste Nachwirkung einer rohen Zeit und einer durch und durch brutalen Lebensanschauung; es ist nichts Zufälliges, wenn mit der wachsenden Brutalität unsrer eignen Tage die „Rettungen" Lohensteins sich mehren. So, wie er sich darstellt, in seiner Lyrik schwülstig, lüsterner selbst als Hoffmannswaldau, in seinen Tragödien so blutig-grausam, als hätte er selbst sein Gefühl vor den Schafotten und Folterbänken seiner Zeit so abgestumpft, wie das seiner Leser gewesen sein muß, als Romandichter mit unbelebter, antiquarischer Gelehrsamkeit überladen, ungenießbar-breitspurig und lächerlich-pomphaft, muß man dem strengen Wort von Gervinus vollständig recht geben, welcher meint: „Man hat vor diesen Stoffen schon einen solchen sittlichen Abscheu, daß der künstlerische kaum zur

Rede kommt. Man mutet diesen Dichtern gar nicht an, daß sie wissen sollen, die Kunst sei für das Schöne, nicht für das Scheußliche da. Darüber aber darf man sich wundern, daß diese gegen den Pöbel so empfindlichen Poeten nicht merkten, wie ganz sie sich hier dem Pöbel wieder gesellten. Der Geschmack Ayrers ist hier gleichsam wiedergeboren und hat nur eine Maske von Gelehrsamkeit und pomphaften Versen vor." (Gervinus, „Geschichte der deutschen Dichtung", Bd. 3, S. 569.)

Lohensteins lyrische Gedichte, als „Blumen" (Rosen, Himmelsschlüssel, Hyacinthen) mit den „Sämtlichen Gedichten" (Breslau 1689) gesammelt, können im Grunde genommen nur mit den Produkten der schlechtesten Nachahmer Marinis in Italien verglichen werden. Selbst seine Bewunderer gaben übrigens zu, daß seine Stärke nicht sowohl in der eigentlichen Lyrik liege (die „Heroiden" ausgenommen, in denen er Hoffmannswaldau in der Geilheit erreicht und im Schwulste der Bilder weit überbietet), als vielmehr sich erst in den größern dramatischen Werken frei entfalte. Unter seinen Trauerspielen ist „Kleopatra" (Breslau 1661) das schwächste und doch in gewissem Sinn das leidlichste, insofern es nicht von den Greueln der spätern Dramen strotzt. In der „Agrippina" (Breslau 1665) und „Epicharis" (ebendas. 1665), zwei im Stoff dem Tacitus entnommenen Tragödien vom Hof Neros, zeigt sich Lohenstein in seinem echtesten Glanz. Die Szenen der Preisgebung Poppäas durch ihren Gemahl und der Verlockung Neros zur Blutschande durch seine Mutter Agrippina dürfen immer als die stärksten Zeugnisse für die tierische Roheit des Dichters und seines Publikums gelten; die entsetzliche Ausmalung der Martern, welche Epicharis zu erdulden hat, in der letzten Tragödie ist von gleichem Schlag und Wert. Im „Ibrahim Sultan" (Leipzig 1673), zur Vermählung Kaiser Leopolds I. gedichtet, nimmt Lohenstein die türkischen Palastgreuel, in denen er in seiner Jugend im „Ibrahim Bassa" geschwelgt, wiederum auf. In „Sophonisbe" endlich, wo es weniger bestialische Grausamkeit zu entfalten gibt, fällt die unglaubliche Kälte auf, mit welcher die jähesten Gefühlswechsel unmotiviert und nur auf Regungen äußerer Wünsche und erwachender Begierden gebaut dargestellt werden. Da diese Dramen wenigstens vereinzelt ausgeführt und viel gelesen wurden, halfen sie die Geschmacksrichtung der nächstfolgenden Zeit mit be-



stimmen: die tragischen Effekte der improvisierten Haupt- und Staatsaktionen, mit welchen die in Deutschland umherziehenden Komödiantenbanden wirkten, waren meist Lohensteinscher Abstammung. Man kann nicht sagen, daß Lohensteins schon mehrerwähnter Roman ernsthafter gemeint gewesen sei als seine Tragödien (denn Ernst genug war es ihm mit diesen schwülstig-blutig-schmutzigen dramatischen Dichtungen in der That), sondern daß er sich in demselben trotz schreiender Mängel immer noch vorteilhafter darstelle denn als Lyriker und Dramatiker. Der Roman „Großmütiger Feldherr Arminius“ („oder Hermann nebst seiner durchlauchtigsten Thusnelda, in einer sinnreichen Staats-, Helden- und Liebesgeschichte vorgestellet“; erster Druck, Leipzig 1689—90; spätere Ausgabe 1731) war insofern von vornherein ein monströses Werk, als es Lohensteins poetische Richtung durchaus nicht duldete, eine poetische Erfindung mit historischem Hintergrund ohne Nebenzweck zur Darstellung zu bringen, vielmehr der Roman als Vehikel nicht nur aller historisch-antiquarisch-geographisch-naturwissenschaftlichen Gelehrsamkeit des Verfassers benutzt werden mußte, sondern auch dazu diente, völlig außerhalb des Stoffs liegende Dinge darzustellen. Denn wie in Spensers „Feenkönigin“ sind die historischen oder erfundenen Helden des germanischen Altertums zu gleicher Zeit Repräsentanten der in des Verfassers eigner Zeit lebenden oder kurz zuvor geschiedenen Helden. Der großmütige Feldherr Arminius fungiert zugleich für den Kaiser Leopold; die Bilder im „Jagdschloß“ des Arminius, welche alte cheruskische Fürsten darstellen, geben Anlaß, einen Abriß der ganzen Geschichte des Hauses Habsburg in den Roman zu verflechten. Die in der Teutoburger Schlacht gefangenen fremdländischen Fürsten und Fürstinnen, die dem geschlagenen Heer des Varus gefolgt sind, geben Anlaß zu endlosen Nebenerzählungen, welche den geneigten Leser nach Armenien, Medien und Indien, nach Rom und Athen, wenn er jedoch will und die geschilderten Verhältnisse hinter der Umhüllung erkennt, auch nach London, Paris, Brüssel und dem Haag im 16. und 17. Jahrhundert versetzen. In endloser Weitschweifigkeit werden beständig neue Stoffgebiete hereingezogen, neue Fäden angeknüpft, die Anzahl der Gestalten, ihrer gegenseitigen wirklichen und ihrer sogenannt symbolischen Beziehungen ins Unübersehbare vermehrt. Cholevius meint zwar, der Roman sei keines-

wegs durchweg in dem schwülstig-rhetorischen, überladenen und endlos weitschweifigen Stil verfaßt. „Sehr viele Begebenheiten, namentlich in den Episoden, sind durchaus mit Leichtigkeit, lebendig, natürlich und ohne allen Prunk erzählt. Es arbeiten gleichsam zwei ganz verschiedene Schriftsteller an dem Buch: der eine ist der natürliche Mensch, der sich harmlos dem Eindruck der Ereignisse überläßt und, nur mit ihrer Mitteilung beschäftigt, sich selbst vergißt; der andre ist der gelehrte Pedant, der mit der Ausarbeitung der philosophischen Betrachtungen, der Gespräche und Reden beauftragt ist und nun mit bewußter Würde sich selbst und der Welt zum Ruhm die gelehrte Feder ergreift." (Cholevius, „Die bedeutendsten deutschen Romane des 17. Jahrhunderts" [Leipzig 1866], S. 392.) Dies heißt jedoch den Sachverhalt bei weitem zu günstig darstellen; in Wahrheit ist die Zahl der leidlich erzählten Episoden gegenüber den weitschweifigen, uninteressanten, hochtrabend vorgetragenen, gegenüber den unnützen Reflexionen und Beschreibungen eine sehr mäßige, und sodann kommt es bei einem Werk dieser Art doch immer auf den Totaleindruck an, welcher der ermüdender Breite und innerlicher Leblosigkeit der Gestalten wie der Situationen sowie geschmacklosen Prunks des Vortrags bleibt.

Unter den Schlesiern, welche als direkte Nachahmer der beiden Meisterdichter der „zweiten" Schule galten, wurde Heinrich Mühlpforth, 1639 zu Breslau geboren, 1681 daselbst gestorben, von seinen Landsleuten als glücklicher Treffer des Hoffmannswaldauschen „süßen", einschmeichelnden Tons bewundert. In der That konnte er in seinen „Deutschen Gedichten" (Breslau 1686) mit dem Fluß der Hoffmannswaldauschen Verse, gelegentlich auch einmal mit dem Schwulst Lohensteinscher Bilder wetteifern. — Einfacher stellte sich Christian Gryphius, der älteste Sohn des Dramatikers Andreas Gryphius, dar. Geboren 1649 zu Fraustadt, Philolog und Schulmann, der am Elisabethen- und Magdalenengymnasium zu Breslau lehrte und 1706 starb, klagte der lyrisch Begabte zwar höchst beweglich „über des berühmtesten Herrn von Lohenstein Absterben" und fürchtete, „daß nicht nur die Themis ihre Wage wegwerfen und ihr Schwert zerbrechen, sondern auch die vom Schmerz überwältigte Muse fortan Saitenspiel und leichte Lieder hassen und sich nicht ferner mit Klang und Reim bemühen werde", tröstete sich kaum mit der Hoffnung, daß man Lohen-





steins Ruhm „in den saphirnen Zimmern der grauen Ewigkeit auf Jaspis ritzen" werde, hütete sich aber im großen und ganzen in seinen „Poetischen Wäldern" (Frankfurt und Leipzig 1698) doch nach Kräften, den Stil Lohensteins nachzuahmen. Ein paar seiner geistlichen Lieder erhielten sich über die kurze Zeit seines Ruhms hinaus. — Als Dramatiker folgte den Lohensteinschen Spuren Johann Christian Hallmann aus Breslau, Konvertit, der trotz seines Übertritts zur katholischen Kirche arm blieb und 1704 in seiner Vaterstadt starb. Neben „Pastorellen" der geschmacklosesten Art schrieb er Trauerspiele, unter denen eine „Mariamne" (1670) und eine „Sophia" (Breslau 1671) in der Ausführung deutlich genug verraten, daß der Bombast Lohensteinscher Sprache und die Greuelhäufung in seinen Dramen nicht allzu schwer zu erreichen seien.

2) Die Romandichter.

Seine Hauptnachwirkung erlangte Lohenstein im Gebiet jener poetischen Gattung, in der er selbst das Vorzüglichste hatte erreichen wollen und nach der Anschauung seiner Bewunderer erreicht hatte, im Roman. Allerdings hatte es dem schlesischen Dichter an Vorgängern nicht gefehlt, welche unglaubliche Breite der Erzählung mit unnatürlichem Ton des Vortrags verbanden und ihre Romane benutzten, um ihre Wissenschaft von Hofvorgängen und geheimen Staatsverhandlungen möglichst an den Mann zu bringen. Aber eine bestimmte Wendung der deutschen Romane des 17. Jahrhunderts zum schwülstigen Pathos, zur genußreichen Ausmalung grausamer und blutiger Szenen, zur „Mischung von Blut und Kot", ward nicht sowohl durch Lohensteins „Arminius" als vielmehr durch sein Gesamtauftreten und die Wirkung seiner Tragödien veranlaßt.

Einer der Vorläufer, in seiner Weise einer der naivsten, gleichfalls ein klassischer Zeuge für die trostlose Barbarei des damaligen deutschen Lebens, war der Braunschweiger Superintendent Andreas Heinrich Buchholtz, dessen beide große Romane lange vor Erscheinen des Lohensteinschen „Arminius" das Entzücken der Lesewelt gebildet hatten. Buchholtz, geboren 1607 zu Schöningen am Harz, zuerst Professor der ethischen Philo-



Fortsetzung dienenden „Der c
Herculiscus und Hercu
(ebendas. 1665). Der Verfass
die schandbaren Amadisbüch
Romanen erweisen zu können,
punkt der Tapferkeit und Liebe
weniger als lauter Säue und
meinen, daß Buchholtz etwas
leumdung beigetragen habe,
seine Erfindung, so roh im ei
Abenteuer, die sich dem Glüc
in den Weg stellen. Die Sp
stellenweise chronikartig trocke
in der Ausspinnung so zahlre
erkennen. Durch den Patrioti
mit den stattlichsten Helden u
zur Zeit des sinkenden Römer
sie an Tapferkeit nur von den
sich Herkules seine Braut ge
unterthänigste Bewunderung v
lich glänzend ist, sehr vornehm
tät der damaligen Lebensansc
Szenen. Als der Feldherr des
tet wird, verlängert man die
die sehr frommen Fürsten und
des elenden Gequälten, um zu
sich erquickt haben, den Verbre

Ulrich, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, geboren am 4. Oktober 1633 zu Hitzacker, seit 1685 Mitregent, seit 1704 alleiniger Herzog von Braunschweig-Lüneburg, 1710 zur katholischen Kirche übergetreten, am 27. März 1714 gestorben. Herzog Anton Ulrich war einer der wenigen deutschen Fürsten, welche noch nach dem Dreißigjährigen Krieg für die deutsche Litteratur ein lebhaftes Interesse an den Tag legten. Außer Singspielen und geistlichen Liedern dichtete der Herzog zwei Romane: „Die durchleuchtige Syrerin Aramena" (Nürnberg 1669, 5 Bde.) und „Octavia", römische Geschichte (ebendas. 1685—1707, 6 Bde.), umfangreiche, schwerfällige Erfindungen, deren Hauptreiz entschieden darauf beruhte, daß, wie in den Romanen der Scudery, die geheime Chronik der Zeit, der Hof- und Staatsklatsch, in beide hineingeheimnist war, so daß ein Schlüssel für das Ganze den Lesern der ausgedehnten Werke wohl hätte zu gute kommen mögen. Waltet auch hier wieder durch endlose Episoden und Nebenerzählungen ermüdende Breite vor, so läßt sich doch nicht verkennen, daß der Herzog den Vorteil einer genauen Anschauung der großen Welt und der üblichen äußern Erscheinung ihrer innern Beziehungen hatte, so daß seine Romane in der That um etwas natürlicher erscheinen als andre Abenteuer. In der Erzählungsweise hat der Herzog Verwandtschaft sowohl mit Zesen als mit Lohenstein, und obschon er zu den eifrigsten Vertretern und Worthaltern der Reinheit der Sprache zählte, läßt sich in seinen Romanen die wachsende Verderbnis derselben recht gut und um so besser erkennen, als der erlauchte Autor vielfach bemüht ist, auch Gemütsbewegungen und innerliche Vorgänge ergreifend darzustellen.

Ein echter Lohensteinianer, welcher sich übrigens nur an des Meisters Tragödien emporbilden konnte, insofern Lohensteins großer historischer Roman erst gleichzeitig mit unsers Autors berühmtestem Buch hervortrat, war Heinrich Anshelm von Ziegler und Klipphausen, der Verfasser der „Asiatischen Banise". Ein sächsischer Edelmann, geboren 1653 zu Radmeritz in der Oberlausitz, studierte Ziegler zu Frankfurt a. O., lebte in unabhängiger Muße auf seinen Gütern und starb 1697 in dem ihm gehörigen Flecken Liebertwolkwitz bei Leipzig. Außer seiner später geschriebenen „Heldenliebe der Schrift des Alten Testaments" („in sechzehn anmutigen Liebesbegeben-

heiten", Leipzig 1734), welche man als Heroiden in Prosa zu betrachten hat, schrieb Ziegler nur seinen Roman „Die asiatische Banise" („oder das blutige, doch mutige Pegu, dessen hohe Reichssonne bei geendigtem letztern Jahrhundert an dem Xemindo erbärmlichst unter-, an dem Balacin aber erfreulichst wieder auffgehet. Welchem sich die merkwürdigen und erschrecklichen Veränderungen in dem benachbarten Reiche Ava, Arracan, Martabane, Siam und Prom anmutigst beygesellen"; erster Druck, ebendas. 1689; letzte Ausgabe 1764—66), der das Entzücken mehrerer Generationen ward. „Die asiatische Banise" vereinigte in sich alle Fehler der Poesie der Zeit und übersteigerte dieselben noch: Schwelgen in blutigen und widrigen Vorstellungen, äußerster Schwulst und unmotivierte Rhetorik, innerliche Unwahrheit jedes dargestellten Gefühls und konventionelle Charakteristik, entsetzliche Roheit in der breiten Ausmalung der Henkerszenen, welche Ziegler gleich Lohenstein und andern als die eigentliche Würze seiner Darbietung betrachtet zu haben scheint. Nur in der Lebendigkeit der Schlachtschilderungen und verschiedenen Erstürmungen und dann in der verhältnismäßigen Gedrängtheit und Raschheit der Darstellung mag man etwa einen Vorzug erkennen. Die Wirkung des Romans war eine ganz außerordentliche: die Prinzessin Banise galt als Tugendideal, und die Abschiedsszene, wo sie am Altar des Götzen Carcovita geopfert werden soll, samt dem noch lange nachklingenden Abschiedslied „Sollen nun die grünen Jahre" scheinen wirkliche Rührung erweckt zu haben.

Eine höchst charakteristische Nachwirkung brachte die viel gepriesene Gelehrsamkeit des Lohensteinschen „Arminius" insofern hervor, als nicht nur direkte Nachahmungen mit der Häufung der erstaunlichsten Kenntnisse hervortraten, z. B. Joachim Meiers „Lesbia", sondern auch eine Auffassung entstand, nach welcher der Roman überhaupt nur als Vorwand zur Mitteilung wissenswerter Dinge galt, eine Auffassung, die seitdem in allen bedenklichen Momenten der deutschen Litteratur, folgerecht also auch in der Gegenwart, wiederkehrte. Daß auch hier ein allgemeiner Zug der Zeit mitwirkte, bewies vor Lohenstein der berüchtigte Vielschreiber Werner Eberhard Happel (geboren zu Marburg 1648, gestorben in Hamburg 1690), der am Ausgang des 17. Jahrhunderts durch ganze Reihen von ethnographischen und historischen Romanen diesen falschen Zug förderte



und im „Asiatischen Onogambo“ (Hamburg 1673) neben asiatischen Liebesgeschichten asiatische Königreiche und Länder beschrieb, im „Insularischen Mandorell“ (ebendas. 1682) eine geographisch-historische und politische Beschreibung aller Inseln zu geben verhieß, und im Grund genommen nur die letzte Konsequenz aus einer Anschauung der Poesie zog, welche nützen wollte, indem sie ergötzte. Die Roheit und innere Verkümmerung des Publikums, in welchem der Drang nach poetisch-künstlerischem Genuß, ja nach naiver Unterhaltung, vollständig erstorben war, mußte unter diesen Umständen beständig zunehmen und die letzten günstigen Nachwirkungen der volkstümlichen Richtung beseitigen und vernichten.

---

3) Ausklänge und Nachklänge der schlesischen Schulen.

Die zweite schlesische Schule erlangte niemals die Bedeutung der ersten. Wie viel und in wie hohem Ton auch Hoffmannswaldau und Lohenstein gepriesen werden mochten, die Ernüchterung und die kritische Betrachtung ihrer Eigenart wurden durch den Schwulst und das grelle Kolorit ihrer Poesie nur zu bald wachgerufen. Es trat ein ähnliches Verhältnis ein, wie in Italien. Auch diejenigen, die dort ein Organ für lebendige und natürliche Poesie hatten, akademische Petrarchisten vom reinsten Wasser, konnten sich vom Stil Marinis und seiner Schüler abgestoßen fühlen. Lange ehe sich in Deutschland eine gesunde Empfindung und eine klare Erkenntnis des Wesens der Poesie wiederum zeigte und während man noch fortfuhr, Opitz als den Pfadfinder der wahren Poesie zu rühmen, regte sich doch die Opposition des gesunden Menschenverstands, der Nüchternheit und Selbstbescheidung gegen die überhitzte Phantasie und das hohle Pathos der zweiten Generation schlesischer Poeten. Mit dem Hereindringen und der Herrschaft der Nüchternheit endete der trügerische Aufschwnng, den die schlesische Schule genommen, und die Ausklänge und Nachklänge derselben hatten für die Weiterentwickelung der deutschen Poesie wenig mehr zu bedeuten. Nur die Gewohnheit, den aus Schlesien herstammenden Dichtungen einen höhern Wert beizulegen, verhalf einigen der

Nachahmer des Opitz zu einem weitklingenden Namen und selbst zu einem Platz in der Geschichte der deutschen Litteratur.

Zu diesen Schlesiern vom Ende des 17. Jahrhunderts zählte vor allem Hans Aßmann Freiherr von Abschatz. Geboren am 4. Februar 1646 zu Mörbitz, machte er seine Studien in Leiden und Straßburg, ward Landesbestallter des Herzogtums Liegnitz und starb bereits am 22. April 1699 zu Liegnitz. Hielt Abschatz an den italienischen Vorbildern der zweiten schlesischen Schule fest und begann er seine poetische Laufbahn mit einer Übertragung des Guarinischen Pastor fido, so zeigt doch die Mehrzahl seiner erst nach seinem Tode gesammelten „Poetischen Übersetzungen und Gedichte“ (Breslau 1704), daß er ein feineres Gefühl für die Wirkungen der Poesie, für eine gewisse Schlichtheit des Ausdrucks besaß, als seine auch von ihm bewunderten Landsleute. Stärker machte sich der echte Lohensteinsche Schwulst in den meist geistlichen Liedern von Benjamin Schmolcke, welcher, am 1. Dezember 1672 zu Brauchitschdorf bei Liegnitz geboren, in Leipzig Theologie studierte und, seit 1702 in geistlichen Ämtern, am 12. Februar 1737 zu Schweidnitz starb. Seine in einer langen Reihe geistlicher Liedersammlungen dargebotenen Dichtungen fanden außerordentliche Verbreitung und halfen ihrerseits auch in den Volksschichten, wohin keine andre Poesie drang als die religiöse, die Kernlieder des 16. und 17. Jahrhunderts verdrängen. Seine „Heiligen Flammen“ (Striegau 1704), sein „Saitenspiel“ (Breslau 1720) und ähnliche Schöpfungen übten auf die spätere geistliche Poesie der pietistisch gestimmten Kreise unverkennbaren Einfluß. Schon die ungeheure Zahl seiner Lieder, die in der 1740—44 in Tübingen veranstalteten Sammlung über 1000 betrug, hatte den gewöhnlichen Erfolg, den außerordentliche litterarische Fruchtbarkeit zu begleiten pflegt. In der Hauptsache hat sich Schmolckes Geschmack bei Lohenstein und Hoffmannswaldau gebildet, die Neigung zum süßlich Spielenden wechselte mit der zu gehäuften grellen und überschwenglichen Bildern ab, einzelne einfache und wirklich ergreifende Lieder traten natürlich gleichfalls zu Tage, hinderten die eigentümliche Popularität Schmolckes nicht, bedingten sie aber auch nicht. In Gedichten, wie das noch heute erklingende „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ und andern macht sich wohl ein Nachklang der eigentlich evangelischen Lyrik geltend, im übrigen aber war der Archidiakonus und Ober-

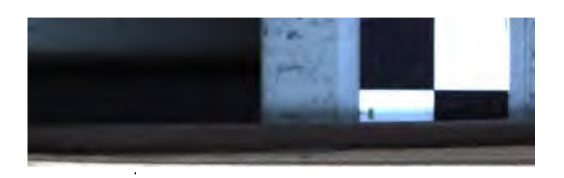


prediger von Schweidnitz ein schlesischer Poet vom reinsten oder vielmehr trübsten Wasser. Die Nachahmer, welche auch er fand, erweisen, wie weit in die Zeit der Herrschaft der Nüchternheit hinein der Schwulst noch als die spezifisch poetische Eigenschaft galt.

Einen eigenartigen Absenker fand die schlesische Dichtung zweiter Generation an den Hamburger Opernpoeten vom Ausgang des 17. Jahrhunderts. Die früher charakterisierte günstige äußere Lage Hamburgs, der steigende Wohlstand, ja Reichtum zahlreicher Bürger der Hansestadt ermöglichten hier im Jahr 1678 die Begründung einer eignen Oper, welcher hervorragende musikalische Kräfte ihren Dienst widmeten und mit deren Geschichte bekanntlich die Namen Reinhold Keyser, Mattheson, Händel verknüpft sind. Unter heftigem Kampf gegen die Hamburger Geistlichkeit, aber mit Unterstützung der weltlichen Stadthäupter ins Leben gerufen (der Bürgermeister Lukas von Bestel, der Senator Gerhard Schott beteiligten sich unmittelbar an der großen theatralischen Unternehmung), ward die Hamburger Oper ein Kunstmittelpunkt der eigentümlichsten Art. Von der Prachtdarstellung großer biblischen Opern und Moralitäten ausgehend und bald bei höchst weltlichen Schaustellungs- und Prachtopern anlangend, übertrugen in ihrer Weise talentvolle Poeten den Stil der Lohensteinschen Dramatik und der Hoffmannswaldauschen Lyrik in musikalische Dramen. Über die Schlesier hinweg schielten diese Dichter auch nach den Vorbildern der Italiener, waren aber im ganzen wohl zufrieden, wenn sie die spannenden und „majestätischen“ Szenen mit Dialogen und lyrischen Stücken (Arien) ausgestattet hatten, deren Sprache auch noch ohne die Musik mit dem „Wohlklang“ und dem „Schwung“ des gerade von den Operndichtern viel gepriesenen Lohenstein wetteifern konnten. Unter der großen Reihe der Hamburger Operndichter gelangte vor allen Christian Heinrich Postel aus Freiburg im Land Hadeln (geboren 1658, gestorben am 22. März 1705 zu Hamburg) zu Ehre und Ansehen; Postel hatte die Rechte zu Leipzig studiert, lebte als Advokat in Hamburg und war eine der entschiedensten Stützen der neuen Oper, der Dichter der zum Teil mit unerhörter Pracht in Szene gesetzten musikalischen Dramen „Kain und Abel“, „Thelestris, die Königin der Amazonen“, „Die Zerstörung Jerusalems“, „Bejazet“, „Adonis“, in denen allen der blühende Schwulst der Lohensteinschen Diktion für poetischen

Schwung genommen sein wollte. Daneben strebte Postel nach dem Lorbeer des Epikers, bearbeitete die seinem Geschmack besonders zusagende Episode des 14. Gesangs der „Ilias" unter dem Titel „Die listige Juno" (Hamburg 1705) und begann ein unvollendet gebliebenes heroisches Gedicht „Der große Wittekind" (ebendas. 1724), dessen Herausgeber Weichmann noch versicherte, daß bei Vollendung des Gedichts „Deutschland weit größern Ruhm davon gehabt hätte als Italien von seinem Tasso und Marino zugleich". Trotz alledem fand Postel bereits bei seinem Leben einen scharfen und bittern Gegner in Chr. Warnecke, der ihn und die Männer des Lohensteinschen Stils überhaupt in Epigrammen verhöhnte und schließlich in dem „Heldengedicht, Hans Sachs genannt" (Altona ohne Jahr) geradezu als den schlechtesten und erbärmlichsten aller Reimer an den Pranger stellte. Auch Postels Hauptgenosse und Nachfolger auf dem Gebiet der Hamburger Operndichtung, Christian Fr. Hunold, geboren 1680 zu Wandersleben, von 1700—1706 in Hamburg litterarisch thätig, wegen einer indiskreten Satire auf Hamburger Sittenzustände 1706 dort ausgewiesen und 1721 in Halle, wohin er sich gewendet, verstorben, ward in den Streit mit Warnecke verwickelt und hielt sich verpflichtet, als „Menantes" in seiner angeblichen Komödie „Der thörigte Pritschmeister" (angeblich Koblenz 1704, in Wahrheit in Hamburg gedruckt) gegen jede „unverschemte Durchhechlung der Hoffmannswaldauischen Schriften" entschieden zu protestieren. Seine Romane, Gedichte und „musikalischen Dramen" sind durchaus verächtlich, unerträglich platt und schwülstig zugleich, unter den Opern erregten „Salomon" und „Nebukadnezar" das besondere Entzücken der schaulustigen Opernfreunde.

Die letzten Nachwirkungen der Lohensteinschen Weise verloren sich in die halbimprovisierten „Haupt- und Staatsaktionen" der herumwandernden Komödiantentruppen. In ihnen erklangen noch viele Jahrzehnte hindurch die überhitzten Kraftphrasen und die süßlichen Galanterien neben Hanswursts derbsten Späßen und den Trivialitäten inhaltloser und uncharakteristischer Dialoge, welche die Handlung fortspannen. In der Litteratur waren inzwischen andre Anschauungen herrschend geworden und der Stil der zweiten schlesischen Schule verfiel derselben Verachtung, von welcher nach kurzem Glanz in Italien der Stil Marinis ereilt worden war.



Vierundneunzigstes Kapitel.

England in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Unter allen Staaten Europas erschien England zu Eingang des 17. Jahrhunderts, als die lange und vom Volk selbst hochgefeierte Regierung der großen Königin zu Ende ging und mit Jakob I. das Haus Stuart den Thron bestieg, in einer besonders glücklichen und glänzenden Lage. Nach außen hin stand das Inselreich auf einer Machthöhe, die über seinen Landumfang und seine damalige Volkszahl schon weit hinausragte; im Innern herrschten Friede und Gedeihen, und die Verwirrungen und Verheerungen der religiösen Kämpfe waren hier in bescheideneren Grenzen geblieben als anderwärts. Freilich war für schärfer Blickende schon beim Beginn der Regierung König Jakobs zu ersehen, daß die schwersten Glaubensstreitigkeiten in Verbindung mit politischen Kämpfen erst noch bevorstanden. Je flacher und äußerlicher bei der Aufrichtung der englischen Hochkirche die reformatorischen Fragen erledigt worden waren, je stärker seit König Jakobs Tagen eine bestimmte bischöfliche Partei darauf drang, die englische Staatskirche vom Calvinismus, vom festländischen Protestantismus überhaupt zu entfernen, um so stärker wuchs die Masse der „Puritaner" an, welche auf eine völlig gereinigte Kirche mit presbyterialer Verfassung drangen und zu gleicher Zeit in Parlaments- und Grafschaftsversammlungen als mannhafte Verteidiger der wohlhergebrachten Freiheiten des englischen Volks auftraten. Denn natürlich drang die politische Anschauung, welche auf dem Festland die fürstliche Macht beständig wachsen und zuletzt zum vollen Absolutismus gedeihen ließ, auch nach England hinüber; schon König Jakob I. lag mit seinen Parlamenten im beständigen Streit um versuchte Erweiterungen seiner Königsrechte; unter seinem Sohn und Nachfolger, König Karl I., führte der Vorsatz,

eine unumschränkte Königsgewalt zu gewinnen, zum blutigen Bürgerkrieg. Das Bedürfnis und der leidenschaftliche Drang der Zeit, die Tiefen der Glaubensfragen zu ergründen und unter dem Einfluß der religiösen Überzeugungen auch alle weltlichen Dinge zu ordnen, hatten sich eben mit den Edikten Elisabeths und Jakobs nicht unterdrücken, mit Bacons realistischer Philosophie und Shakespeares Dramen nicht ablenken lassen! Wohl aber wurden die Gegensätze zwischen der Staatskirche und den Reformern durch das Hinzutreten der politischen Fragen verschärft, und von Jahr zu Jahr wuchsen die Erbitterung und der Groll der beiden großen Parteien, in welche das englische Volk seit der letzten Regierungszeit Jakobs I. gespalten war. Während die Puritaner zu einem Teil Zuflucht in den Wildnissen am Hudson und Delaware suchten und als Pilgerväter die Neuenglandstaaten gründeten und bevölkerten, behaupteten sie sich zum andern in der Heimat und traten als stets bedrohlichere Gegner den politischen Plänen des Königs und seiner Freunde gegenüber. Wohl löste König Karl wiederholt seine Parlamente auf und warf die Führer der puritanischen Opposition ins Gefängnis. Wohl faßte er 1629 den Entschluß, fortan allein zu regieren und den bloßen Ruf nach einem Parlament als aufrührerisch anzusehen. Mit Hilfe der Hohen Kommission, die alle puritanisch Gesinnten und von der Staatskirche Abweichenden argwöhnisch überwachte, und mit Hilfe eines besondern Gerichtshofs, der Sternkammer, schien ein großer Staat von der beschränkten Monarchie des Mittelalters zum modernen Absolutismus ohne alle militärische Machtentfaltung hinübergeleitet zu werden. Verglichen mit dem kriegsverwüsteten Deutschland, bot England in den zwanziger und dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts einen lachenden Anblick; selbst ein guter, politisch gebildeter Beobachter wie Peter Paul Rubens schrieb damals (18. August 1629) an Pierre Dupuy: „Es scheint mir diese Insel ein Schauplatz würdig der Wißbegierde eines jeden Mannes von Bildung und zwar nicht bloß wegen der Anmut des Landes und der Schönheit des Volks oder wegen des Glanzes und der Pracht des äußern Lebens, welches mir als das eines reichen und in den Genüssen des tiefsten Friedens schwelgenden Volks auf das Höchste gesteigert erscheint sondern überdies wegen der unglaublichen Menge ausgezeichneter Malereien, Statuen und antiken Denkmäler, die sich an diesem Hof befinden". Und doch

wären für den, der unter die Oberfläche des englischen Lebens jener Zeit zu blicken vermocht hätte, die langsam aus den Tiefen steigenden Dünste wahrzunehmen gewesen, welche sich bald zur schweren Wetterwolke verdichten sollten. Die große Revolution, die sich vorbereitete, ward jedoch um so weniger geahnt, als sie noch im Anfang der vierziger Jahre durch einen einsichtigen und wahrhaften Entschluß König Karls nicht abgewendet, aber gemildert hätte werden können. Beiderseits trieb man, während man heftig um Prärogative der Krone und Privilegien des Parlaments stritt, ohne Ahnung des letzten Endes der Dinge dem großen Bürgerkrieg, der Katastrophe des Königs und dem Versuch entgegen, England in eine Republik der Heiligen und Gottseligen zu verwandeln.

Die vier Jahrzehnte, welche vom Tode der Elisabeth bis zum Krieg zwischen König und Parlament verstrichen, bieten eine Reihe der wichtigsten und interessantesten Momente für die Geschichte politischer Entwickelungen, für die Beurteilung religiöser Stimmungen und ihres wachsenden Einflusses auf das Leben eines Volks. Aber sie sind auch außerdem kulturhistorisch wichtig und interessant, denn in ihnen vollzog sich fortgesetzt eine Umbildung der englischen Gesellschaft, ohne welche das nachmalige Lange Parlament und die Cromwellsche Republik nicht zu denken gewesen wären. Sie waren die letzten Jahrzehnte des gepriesenen fröhlichen Altengland, dessen Lebensschwung und unbekümmerter Lebensgenuß schon nur noch in einzelnen Kreisen gefunden wurden. Die Masse des englischen Volks war noch nicht puritanisch gestimmt, aber sie näherte sich in dem Maß den puritanischen Lebensauffassungen, als das Streben des Königs nach einer despotischen Gewalt immer unverhüllter hervortrat und die Furcht allgemeiner zu werden begann, die englische Kirche selbst könne Schritt für Schritt zum papistischen „Götzendienst" und unter die Autorität Roms zurückgeführt werden. Unter dem Eindruck dieser Furcht erfolgte eine Annäherung vieler Tausende, welche ursprünglich dem harten Sittengesetz von Genf und dem Beteifer fremd gewesen waren, an die Puritaner. Sie erfolgte unter den Augen des Königs und seiner Ratgeber, welche umsonst Regierungsedikte zu gunsten unschuldiger Volksbelustigungen und Sonntagsfreuden erließen und alles begünstigten, was den strenger Gesinnten ein Greuel war.

In diese Kämpfe und Wirren sah sich die englische Kunst und Litteratur jener Tage früh hineingezogen und beinahe ohne Wahl auf die Seite der Partei hinübergedrängt, welche eine unumschränkte königliche Gewalt wünschte und erstrebte. Die Feindseligkeit der Puritaner richtete sich ja nicht allein gegen die Ausschreitungen, die in der Litteratur und auf der Bühne vorhanden waren, sondern gegen die Existenz einer weltlichen Kunst und Litteratur überhaupt; in der echt puritanischen Anschauung war kaum für die nicht theologische Wissenschaft, geschweige denn für die weltliche Dichtung und ihre Darbietungen Raum. Schon in Shakespeares Tagen hatten sich daher fast alle Vertreter der Litteratur auf der antipuritanischen Seite, welche jetzt mit der streng royalistischen mehr und mehr zusammenfiel, befunden. Seit dem Jahr 1620 gewann der Gegensatz beständig an Schärfe, und kaum gab es eine neutrale Auffassung. Einzelne groß angelegte, ernste und doch vorurteilsfreie Naturen mochten im ganzen mit den Puritanern gehen und sich im einzelnen gewisse Bildungsgenüsse und litterarische Freuden vorbehalten oder von einer Litteratur träumen, welche, dem Dienste der Eitelkeit entzogen, in den Dienst höchster Interessen gestellt und darum doch nicht bloße Erbauungslitteratur sei. Unter ähnlichen Anschauungen wuchs der jugendliche Milton empor. Im großen und ganzen aber stand die puritanische Partei mit tiefgehender Abneigung, ja bitterer Gehässigkeit aller Litteratur und Kunst gegenüber, welche nicht unmittelbar ihren besondern Zwecken diente. So trat frühzeitig nicht nur zwischen einzelnen Gliedern der puritanischen Partei und einzelnen Schriftstellern, sondern zwischen der Partei selbst und der gesamten Litteratur eine unbedingte Scheidung ein. Die Bühne wurde mit allen Mitteln von seiten der Partei bekämpft und damit je länger, je mehr an das Schicksal der königlichen Allgewalt gebunden. Der König wurde nicht bloß im Sinn hergebrachter Schmeichelei als der Schirmherr der Künste angesehen — die Dichter wetteiferten in seinem Preis. In der That brachte König Karl der englischen Dichtung seiner Zeit gutwillige Neigung und seltenes Verständnis entgegen. Vor allem aber lieh er ihr den Schutz, ohne welchen bei der eigentümlichen Lage der Dinge ihre Existenz jeden Tag in Frage gestellt werden konnte. — Das glänzende und prunkvolle Hofleben König Karls entbehrte demnach des höchsten, des



geistigen Glanzes nicht, obschon unter den Dichtern seiner Zeit sich kein Shakespeare mehr fand. Immerhin aber war die Periode zwischen dem Tod Shakespeares und dem Ausbruch der großen Revolution noch eine poetisch reiche und fruchtbare, und um den Beginn der dreißiger Jahre standen gleichsam drei Generationen von Poeten nebeneinander. Denn der greise Ben Jonson, der noch in den letzten Jahren der Königin Elisabeth seine ersten Dramen zur Aufführung gebracht und sich Shakespeare gegenübergestellt hatte, lebte und schuf noch; einige seiner talentvollsten Schüler und Nachfolger beherrschten die Bühne, während eine Schar jüngerer Poeten im lyrischen und erzählenden Gedicht wie im Drama von allen Seiten auftauchte.

Die ganze Zahl dieser englischen Dichter aus der Zeit der ersten Stuarts stand in einem eigentümlichen Verhältnis zur allgemeinen litterarischen Richtung, sagen wir besser zur akademischen Tendenz ihres Zeitalters. Die Neigung zu einer akademischen Auffassung der Dichtung, einer bewußten, vielfach auch nur vermeinten Nachbildung der antiken Muster, einer entschiedenen Bevorzugung der korrekten Form, einer Betonung verständiger Zwecke war in England so gut wie anderwärts vorhanden und trug auch hier die Miene der Überlegenheit gegenüber der roh aus der Fülle der Welt schöpfenden Phantasiedichtung und gegenüber der lebendigen Unmittelbarkeit zur Schau. Seit der junge Ben Jonson den Kampf gegen die ungelehrten Poetaster eröffnet und sich auf die drei Einheiten des Aristoteles gestützt hatte in der Meinung, seinen dramatischen Dichtungen damit einen selbständigen Wert zu geben, war die akademische Poesie nicht nur vorhanden, sie wuchs auch beständig und riß ganze Gebiete der Litteratur wie große Kreise des Publikums an sich.

Die englische Lyrik und Epik der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, in der Hauptsache noch immer unter dem Einfluß Spensers stehend, nahm allerdings jetzt ein weit minder großes Interesse in Anspruch als in den Tagen der Elisabeth. Das Drama fesselte und beschäftigte alle, welche an der nationalen Dichtung überhaupt teilnahmen. Und das Drama übte eine denkwürdige Rückwirkung auf die ganze Zahl der Poeten aus, welche, den Spuren Ben Jonsons folgend, sich der akademischen Regelmäßigkeit, der verstandesmäßigen Poesie, nähern mochte, die sonst überall schon herrschend war. Die Schule Ben Jonsons unterscheidet sich bis zu einem gewissen Grad sehr

scharf von den ältern Dichtern, denen auch Shakespeare angehört hatte, und doch trat an die Stelle des lebendig bewegten, handlungsreichen, von Charakteren getragenen Dramas auch bei ihr nicht die bloße Rhetorik und allgemeine Reflexion. Gegenüber den Dramen, die wir in andern europäischen Litteraturen akademische nennen, sollte man beinahe Bedenken tragen, das Wort für die Schöpfungen der Ben Jonsonschen Schule zu brauchen, und doch hat es seine Berechtigung, und die unmittelbar auf die Revolution folgende Geschichte der englischen dramatischen Dichtung zeigt, einen wie zwingenden Anteil die ganze Gestaltung und Tradition der Bühne, die Gewöhnung an eine dramatisch ergreifende und fortreißende Dichtung, im Zeitalter Jakobs und Karls I. auf die Dichter der Ben Jonsonschen Richtung hatte, die gleichsam wider ihren Willen bis auf einen gewissen Punkt wirkliche Lebensdarsteller blieben. Ihrem eigentlichen theoretisch-poetischen Bedürfnis genügten diese Talente sämtlich weit mehr durch die allegorisch-lyrischen Spiele, die sie für Hoffestlichkeiten und Prunkaufzüge dichteten, und die unter dem Namen der „Masken" von Ben Jonson an beginnen und ihre eigentliche Glanzzeit während der Regierung Karls I. hatten. All die mythologisch-historische Belesenheit, alle feierliche Didaktik, alle witzigen und scharfsinnigen Anspielungen, alle pomphaften Verse, die in dem auf der Volksbühne gespielten Drama keinen Raum fanden, konnten hier zu Nutz und Frommen der eleganten Welt, vor welcher und mittels welcher die Masken größtenteils dargestellt wurden, wohl angewandt werden. Daneben versuchten Ben Jonson und die ihm Gleichgesinnten wohl auch, ein und das andre Stück, welches solche Elemente in sich aufnahm, aus denen die Masken durchweg zusammengesetzt wurden, auf die reale Bühne zu bringen. In der Hauptsache konnte letztere ihre Bedeutung nicht besser und nicht schlagender erweisen, als durch die Anziehungskraft und den Zwang, den sie auf die Poeten mit akademischen Neigungen ausübte.

Freilich ward ebendarum die Stellung der Puritaner gegenüber der gesamten Litteratur von Tag zu Tag feindseliger. Der Poesie geneigte Gemüter begannen auf alle neuen Schöpfungen und namentlich auf die Freude zu verzichten, dieselben lebendig dargestellt zu sehen, weil die Bühne als ein Hort der royalistischen Gesinnung betrachtet ward. Die Puritaner



und ihre politischen Bundesgenossen empfanden umgekehrt die Blüte und Wirksamkeit der dramatischen Dichtung und des Theaters als einen Hohn auf ihre gesamte Anschauung, ihre heiligsten Überzeugungen. Immer erbitterter wurden in all diesen Jahrzehnten ihre Anstrengungen, die verhaßte Bühne wenigstens im einzelnen zu schädigen. Sie wußten unter König Jakob wiederholt die Schließung der Theater bei Trauerfällen oder drohenden Seuchen durchzusetzen. Sie bestürmten die Regierung mit Petitionen um strenge Zensur der aufgeführten Schauspiele. Sie fuhren fort, in anonymen Schriften und endlosen Predigten Thätigkeit und Ruf aller Poeten, die für das Theater schufen, zu verunglimpfen, und legten sich in den Jahren, wo König Karl absolut regierte, nur widerstrebend einigen Zwang auf, um bei erster Gelegenheit dafür mit verdoppelter Wut hervorzubrechen. — Gegenüber der Wildlingsgeneration von Poeten, welche die englische Bühne in den Jahrzehnten von Shakespeares Jugend beherrscht hatte, durften die meisten englischen Dichter in den Tagen König Karls als Männer von bürgerlich-ehrbarem Lebenswandel, von geschlossener Bildung (zeichneten sich doch viele von ihnen, der Veteran Ben Jonson allen voran, durch die Vielseitigkeit und Gründlichkeit ihres Wissens aus!) betrachtet werden. Dem Maßstab freilich, den die Heiligen an Leben und Sitten legten, waren sie nicht gewachsen, und die derbe Ehrlichkeit und Unverblümtheit ihrer Sprache konnte als schändlich und blasphemisch hingestellt werden, so oft dies die Parteipolitik erforderte. Nicht mit Unrecht witterten die Puritaner in den unheiligen Dramen wie in allen Dichtungen dieser Periode, auch wenn dieselben direkt keins ihrer Vorurteile verletzten und nicht geradezu als sittenverderbend gebrandmarkt werden konnten, einen feindseligen, gegen ihre Welt gerichteten Geist. Von England ging in ebendiesem Zeitraum eine geistige Bewegung aus, welche in entschiedenem Gegensatz zum Puritanismus stand und im ganzen Verlauf des 17. Jahrhunderts, leise und fast unmerklich wachsend, den Grundcharakter der spätern Litteratur entscheidend bestimmen half. War der Puritanismus ein äußerster Ausläufer der großen religiösen Bewegung der Reformationsepoche, so stand ihm (noch ganz abgesehen von allem Persönlichen und von der Verbindung Bacons von Verulam mit den englischen Hofkreisen) die Philosophie, welche dieser geistvolle Denker begründete, als

Vorläufer einer ganz neuen, rein weltlichen Anschauung gegenüber. Bacon machte kein Hehl daraus, daß er der bitterste Feind dessen sei, was er blinden Religionseifer taufte, und erblickte die Aufgabe seiner Erfahrungsphilosophie darin, alle veralteten Vorurteile und Theorien zu bekämpfen. Freilich war er weit entfernt, etwa den kirchlichen Glauben selbst zu bekämpfen, und verstieg sich selbst zum Satz der alten Kirchenväter, daß Gott am besten diene, wer das scheinbar absurde göttliche Geheimnis am gläubigsten verehre. Allein die ganze übrige Lehr- und Geistesthätigkeit stand mit dieser gleichsam beiher gegebenen Huldigung an die Anschauung des Tags im Widerspruch; der Kern der Erfahrungswissenschaft Bacons war so durchaus unmittelbar und energisch auf den Gewinn natürlicher Einsichten und Anschauungen, auf eine tiefere Erkenntnis der wirklichen Welt, der Natur gerichtet, daß der Einfluß dieser Philosophie im Sinn der Puritaner nur ein verweltlichender heißen durfte. Mit dem Prinzip der wissenschaftlichen Empirie hob die Einwirkung der neuern weltlichen Philosophie auf die Litteratur an, welche sich über die ganze Folgezeit fortsetzte und wesentlich dazu beitrug, die Litteratur von der ausschließlichen Obmacht theologischer Forderungen und Sätze zu lösen. Ganz unverkennbar sind eine Reihe von englischen Schriftstellern der Zeit König Karls I. durch Bacons wissenschaftliche Bestrebungen beeinflußt worden. Es war eine der wenigen guten Wirkungen der akademischen Richtung in der Litteratur, auch für tiefere wissenschaftliche Wahrheiten und neue Erkenntnisse empfänglich zu machen. Denn wenn das Prunken mit gelehrten Kenntnissen und die Hereinziehung alles erdenklichen Wissenskrams in poetische Schöpfungen geradezu unleidlich wirkten, so wurden doch auch wirkliche Anschauungen und hellere Blicke in die Natur des Menschen und den Zusammenhang der menschlichen Dinge gewonnen, welche immer wahrhaft poetisch sind und bleiben. In Massingers dramatischen Werken läßt sich ein Einfluß der letztern Art erkennen.

So stellt sich die Periode der ersten Stuarts als eine erscheinungsreiche und hochbedeutsame nach allen Seiten dar, und die Lebenseindrücke und geistigen Anregungen, welche ihren Dichtern zu teil wurden, gaben denen aus der Zeit der jungfräulichen Königin nichts nach. Nur der freudige Schwung und die Zuversicht fehlten, welche zur Zeit der spanischen Armada und



des ihrem Untergang folgenden Siegesjubels die Herzen der Engländer erfüllt hatten, jenes unbestimmte, undefinierbare Gefühl des Gedeihens, das von so gewaltigem Einfluß gewesen war und die rohern wie die vollendetern poetischen Schöpfungen der vorhergehenden Generation erfüllt hatte. An der herabgedrückten Stimmung mochten die Mindererfolge der auswärtigen Politik Anteil haben; die Art, wie Jakob und Karl die Sache des böhmischen Winterkönigs, die zugleich auch die Sache der Tochter und Schwester war, preisgegeben hatten, wie die französischen Hugenotten und die Niederländer im erneuten Kampf mit Spanien ohne Hilfe blieben, schlug die Zuversicht und das protestantische Selbstgefühl der Engländer tief danieder. Gleichwohl wurden erst die innern Verhältnisse entscheidend. England trieb in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts einem Bürgerkrieg mehr und mehr entgegen, der um so unvermeidlicher wurde, als sich nicht nur zwei in Rechtsanschauungen und Rechtsansprüchen scharf getrennte, zum Äußersten entschlossene Parteien einander gegenüberstanden, sondern auch zwei Parteien, die durch Sitten und Lebensanschauung, durch scharf begrenzte Eigenart der Bildung und trotzige Verachtung der andern beinahe wie zwei feindliche Völker voneinander geschieden waren. Selbst die Sprache, welche die Puritaner redeten, war kaum noch des Königs Englisch! „Sie begannen für das Alte Testament eine große Vorliebe zu empfinden, welche sie sich selbst vielleicht nicht bestimmt eingestanden, aber welche sich in allen ihren Gefühlen und Gewohnheiten zeigte. Sie zollten der hebräischen Sprache eine Achtung, welche sie der Sprache verweigerten, in welcher die Gespräche Jesu und die Briefe des Paulus auf uns gekommen sind. — Der extreme Puritaner war sofort durch seine besondere Redeweise vor andern Menschen erkennbar. Er wandte bei jeder Gelegenheit die Formen und den Stil der Heiligen Schrift an. Hebräismen, gewaltsam in die englische Sprache eingeführt, und Bilder, der kühnsten lyrischen Poesie eines entfernten Zeitalters und Landes entlehnt und auf die gewöhnlichen Beziehungen des englischen Lebens angewandt, waren die am stärksten hervortretenden Eigentümlichkeiten dieses Jargons, welcher mit Recht den Spott der Anhänger sowohl des Prälatentums als der Freigeister erregte.“ (Macaulay, „Geschichte von England“, Kap. 1.)

Den finstern, grollenden „Rundköpfen“ gegenüber stand eine

reiche, prunkvolle, lachende, übermütige, üppige, heitere Welt, welche von der Litteratur der Zeit zumeist gespiegelt ward, in den Liedern Sucklings und den Masken Ben Jonsons, Shirleys und Davenants erhalten ist, in den Dramen aber so breit die Szene füllte, als existiere keine andre neben ihr. Bis zum Beginn des Bürgerkriegs, in welchem die unerträglich gewordene Spannung sich wie in einem Gewitter entlud, ist eine Abnahme des reichen Kunst- und Litteraturlebens dieser Periode nirgends wahrzunehmen. Erst unmittelbar vor der Katastrophe schieden eine Anzahl der besten und erfolgreichsten Vertreter des Dramas aus dem Leben, so daß die Katastrophe selbst die Entwickelung kaum eines und des andern berufenen Talents aufhielt oder in andre Bahnen lenkte.



Fünfundneunzigstes Kapitel.

Ben Jonson und seine Schule.

Als das Haupt der reflektierenden akademischen Richtung, welche vom Beginn des 17. Jahrhunderts an neben der phantasiereich-volkstümlichen in der englischen Poesie hervortritt und sich ein anfänglich stark bestrittenes Recht des Daseins erkämpfte, galt von Anfang an Ben Jonson, dessen Name als der des ursprünglichen Führers auch zu einer Zeit in Ehren blieb, wo längst talentreiche Schüler den alternden Meister hinter sich gelassen hatten. Ben Jonsons Anfänge führen in eine früher geschilderte historische Periode, in die letzten Regierungsjahre der großen Königin, zurück und lassen ihn zunächst als den unerschrockenen, starken und trotzigen Vorkämpfer der „gelehrten" Poesie erscheinen, welche in der seitherigen Entwickelung angeblich zu weit zurückgedrängt worden war und sich nun als gleich- oder vielmehr als höher berechtigt der Dichtung, aus der und über die Shakespeare emporgewachsen war, entgegenstellte.

Benjamin (Ben) Jonson war als Sohn eines nach England übersiedelten schottischen Geistlichen am 11. Juni 1573 zu Westminster geboren, empfing eine gelehrte Schulbildung, besuchte aber, wie es scheint, keine der beiden Universitäten, ward als ein langer, starker Bursche, der sich mit erregter Phantasie nach Erlebnissen sehnte und wahrscheinlich nichts Rechtes mit sich anfangen konnte, Soldat und ging mit englischen Hilfstruppen zu Anfang der neunziger Jahre nach den Niederlanden. Nach London von seinen Feldzügen heimgekehrt, verheiratete sich Ben Jonson in sehr frühem Lebensalter und hatte bald Sorge für mehrere Kinder zu tragen. Er trat jedenfalls als Schauspieler auf und begann sein litterarisches Talent noch vor Ablauf des 16. Jahrhunderts zu verwerten. Sein Erstlingswerk, „Jedermann in seiner eignen Laune", hatte sich eben eines großen Erfolgs

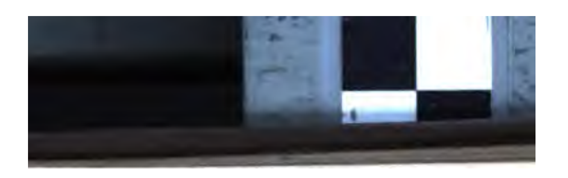
erfreut, als Jonson 1598 infolge eines Duells, in welchem er den Schauspieler Gabriel Spenser tötete, längere Zeit eingekerkert, durch Fürsprache aber wieder befreit wurde. Seit dem Antritt des neuen Jahrhunderts gelangte Jonson in der Litteratur zu steigendem Ansehen, ohne daß seine Dramen beim Publikum je besonders gefielen und bleibendes Interesse erregten. Ben Jonson empfand in spätern Tagen die Kälte der Massen mit Zorn und Mißmut und schalt seinerseits das Publikum „ungelehrt und possenergeben". Trotz seines großen Fleißes mußte er sich kümmerlich genug durchs Leben schlagen, was ihn nicht hinderte, in der Dichter- und Schöngeistergesellschaft der Taverne zur „Meermaid" einer der witzigsten Gesellen und bald der eigentliche Mittelpunkt dieses Klubs zu sein. Bei der Thronbesteigung Jakobs I. (1603) begann er zuerst seine Fähigkeiten für allegorische Spiele zu entfalten; die Maske „Der Satyr" eröffnete die lange Reihe ähnlicher lyrisch-dramatischer Arbeiten, zu denen er sich offenbar stärker hingezogen fühlte als zu den Dramen für die Volksbühne. Übrigens fuhr er fort, auch dieser neue und bedeutende Stücke („Sejanus", „Volpone", „Catilina" u. a.) zu liefern. Die Gunst des Hofs brachte ihm eine mäßige Pension, und Jonson benutzte dieselbe, um nach seinem eignen Wohlgefallen mit andern litterarischen Arbeiten und philologischen Studien sich zu beschäftigen. Von 1616 bis 1625 scheint eine lange Pause in seiner dramatischen Produktion eingetreten zu sein. Er unternahm inzwischen einige größere Reisen, war schon 1613 in Paris, reiste 1618—19 nach Schottland, der Heimat seiner Vorfahren, und nahm nach seiner Rückkehr von dort seine alte Lebensweise wieder auf, zu der ihm die Mittel bald reichlicher, bald spärlicher flossen. Nach dem Regierungsantritt König Karls wendete er auch seine Thätigkeit der Bühne wieder zu, ohne mit seinen neuen Dramen sonderliches Glück zu machen. Dies hielt ihn nicht ab, immer Neues zu beginnen; noch auf seinem Krankenlager dichtete er ein Pastorale eigentümlichster Art: „Der seufzende Schäfer", das unvollendet blieb. Jonson starb am 6. August 1637 zu London. Obschon er nur das Alter von 63 Jahren erreichte, war er schon im ganzen letzten Jahrzehnt als der Patriarch unter den Schriftstellern und Schöngeistern geehrt worden und stellte unter dem jungen Geschlecht in der That den einzig Überlebenden dar, welcher den ersten großen Aufschwung der eng-

lischen Bühne und die größte Zeit der englischen Dichtung anteilnehmend und miteingreifend gesehen hatte.

Die Charakteristik von Ben Jonsons Talent und litterarischer Stellung bietet eigentümliche Schwierigkeiten, und die Beurteiler stehen einander ziemlich schroff gegenüber. Denn während es unzweifelhaft ist, daß er der Bahnbrecher der verstandesmäßig-akademischen Poesie in der englischen Litteratur des 17. Jahrhunderts war und vollbewußt andre Bahnen einschlug als die ihm vorangegangenen Dichter, widerspricht der energische, unter Umständen fast brutale Realismus seiner Erfindungen und Gestalten, seines Dialogs der Vorstellung, welche man für einen akademisch-rhetorischen Poeten mitbringt, vielfach. Wenn die bloße Wiedergabe gewisser äußerer Wirklichkeiten und das Treffen der Vorstellungs- und Ausdrucksweise gewisser Menschenklassen zu einem frei schöpferischen und innerlich lebendigen Dichter genügten, so würde niemand daran denken, Ben Jonson als einen Akademiker anzusehen. Der inhaltlose Formalismus hat an ihm niemals einen Vertreter gehabt, und er würde, namentlich unter dem Zwang der altenglischen Bühne, nicht vermocht haben, bloße poetische Stilübungen, wie die romanischen gelehrten Dichter, zu geben, selbst wenn dies in seiner Absicht gelegen hätte. Nun ist Ben Jonsons Akademismus jedoch nicht auf eine bloß äußerliche Nachahmung seiner antiken Muster gerichtet, er versucht wirklich, in den Kern derselben einzudringen, und da er die sämtlichen antiken Poeten mit einem starken Naturalismus, mit scharfer Beobachtung des Lebens ausgerüstet sieht, so scheut er die rücksichtsloseste Wiedergabe der Wirklichkeit nicht. Allein seine poetischen Absichten bleiben rein verstandesmäßige und abstrakte. Seiner Menschendarstellung fehlt von vornherein die Freude an den Erscheinungen, er ist mehr bitterer Satiriker als Humorist, und seine grübelnde und entschlossene Natur geht gleich auf die Darstellung ganzer Seiten des menschlichen Daseins durch eine einzige Figur aus. So entstehen dann jene abstrakten Gestalten, in denen, wie Baudissin sagt, „nicht das Individuum mehr geschildert wird, sondern der Begriff, nicht der Geizige, sondern der Geiz; alles ist bis zum höchsten Gipfel gesteigert, der nun nicht mehr überflogen werden kann; sehr oft wird aus der scharf umrissenen Zeichnung eine herbe Karikatur". (Baudissin, „Ben Jonson und seine Schule" [Leipzig 1836], S. 11.) Gestalten wie Sir Epicur

Mammon im „Alchimisten", der Repräsentant goldgieriger Genußsucht, Sir Morose mit seiner krankhaften und lächerlichen Abneigung vor allem Geräusch und Lärm, wie die Wucherer im „Neuigkeitsmarkt" und in der „Magnetischen Lady", wie der Geck Fritz Gimpel im „Dummen Teufel" sind nicht sowohl lebendige Menschenfiguren als Vorführungen von bedenklichen Eigenschaften und äußersten Verkehrtheiten mit satirisch-moralisierender Tendenz. In einer ganzen Reihe von andern Figuren ist Ben Jonson lebenswahrer und wärmer, weil es sich ihm in diesen nur um Vorführung von Nebenzügen handelt und Jonsons natürliche schottische Derbheit und die Lust an wunderlichen Einzelgesichtern, von der er gelegentlich seinen Theorien zum Trotz ergriffen wurde, ihm hier vieles gelingen ließen.

Jonson gehörte zu den wenigen Dichtern dieser Periode der englischen Litteratur, welche selbst eine erste Ausgabe ihrer „Werke" („Works"; erster Druck, London 1616; spätere vollständigere Ausgabe 1716; beste neuere Ausgaben von W. Gifford, ebendas. 1816, und Cunningham, ebendas. 1870) veranstaltet haben. Unter diesen Werken bleiben trotz aller Vorzüge seiner didaktischen und epigrammatischen Dichtungen, trotz des Glanzes und der Vielseitigkeit seiner Masken, unter denen wir: „Der Satyr", „Die Maske der Schönheit" („The mask of beauty"), die „Hymenäen" (zur Hochzeit des Earls und der Gräfin von Essex), „Oberon" („Oberon, the fairy prince"), „Das wiedergewonnene goldne Zeitalter" („The golden age restored"), „Neues vom Mond" („News from the new world discovered in the moon"), die mit glänzender Ausstattung und unter Beteiligung des ganzen königlichen Hofs 1621 in Szene gesetzte, in der That höchst anmutige Maske „Die verwandelten Zigeunerinnen" („The gipsies metamorphosed"), „Die glücklichen Inseln" („The fortunate isles") hervorheben, die eigentlichen, auf der Volksbühne dargestellten Dramen die wichtigsten. Die beiden frühesten Stücke des Dichters: „Jedermann in seiner Laune" („Every man in his humour") und das Gegenstück „Jedermann außer seiner Laune" („Every man out of his humour"), sind für die besondere Art Ben Jonsons schon höchst charakteristisch. Die Bühnenwirkung beruhte hier nur auf der derb-natürlichen Sprache und einzelnen ausgeklügelten neuen Effekten, z. B. dem



Tabakrauchen in der zweitgenannten Komödie, nicht auf der komischen Anlage und Kraft der Charaktere. Der „Poetaster" („Poetaster or his arraignment") war der erste Versuch Ben Jonsons, römisches Leben auf die englische Bühne zu bringen: er führt Augustus und seine Tochter Julia, Vergil, Ovid, Horaz, Tibull und Properz in Person und zum Teil in höchst cynischen, aber lebendigen Situationen vor; die Grundidee tritt in den letzten Szenen leuchtend zu Tage, wo Vergil seine vollendete Äneide triumphierend aufweist und die vom Bramarbas Tucca angeführten und aufgehetzten Verleumder des Horaz so zu schanden werden, daß ihnen der Kaiser ein Vomitiv als Strafe verordnet. Mit dem Triumph der klassischen Poesie und dem Erbrechen ihrer Verkleinerer schließt das Stück, welches als eine starke oratio pro domo schon von den Zeitgenossen betrachtet ward. — Um sein klassisches Wissen ferner zu verwerten, schrieb Ben Jonson zwei Tragödien aus der römischen Geschichte: „Der Fall des Sejan" („Sejanus, his fall") und „Die Verschwörung des Catilina" („Catiline, his conspiracy"), in welchen beiden Werken der Dichter bezüglich des Aufbaus, der verständigen Anordnung des Ganzen, der überwiegenden Rhetorik sich dem spätern französischen Ideal der Tragödie so weit annähert, wie dies auf der altenglischen Bühne jemals geschehen ist. Nur in schneidiger Schilderung der Verderbtheit des Catilinaschen und Tiberiusschen Zeitalters entwickelt Ben Jonson hier eine fortreißende Kraft und eine gewisse Wärme. Die auf Grund der Erzählungen des Tacitus und der Satiren des Juvenal entworfene Szene im Senat, in welcher der Sturz des Sejan durch den Brief des Tiberius eintritt, ist in ihrer Art eine Meisterleistung ersten Ranges; die Sittenschilderungen im zweiten Akte des „Catilina" können neben den besten bestehen, die in dramatischer Form überhaupt versucht worden sind. Aber Ben Jonson mochte selbst fühlen, daß seinen Tragödien die dämonische Anziehungskraft fehle; er kehrte zur Komödie zurück, in der seine bedeutendsten Leistungen rasch aufeinander folgten. Zu diesen gehören: „Volpone oder der Fuchs"[1] („Volpone or the fox"), eine drastisch-lebendige, fast pessimistische Sittenschilderung und Darstellung des Weltlaufs, in welchem

---

[1] Deutsch frei bearbeitet von Tieck: „Herr von Fuchs" (Tiecks „Schriften", Bd. 12).

ein Schurke den andern betrügt und ein Schelmenstück auf das andre folgt, so daß schließlich das Ganze nicht wie ein Lustspiel, sondern wie eine derbe Kriminalgeschichte endet; ferner „Epicöne oder die schweigsame Frau“[1] („Epicoene or the silent woman“), eins der lustigsten Stücke des Dichters, in welchem nicht nur einige glänzende und überraschende Effekte, wie die Szene, in welcher die vermeintlich schweigende, einsilbige Frau nach der Trauung sehr bedeutend zu sprechen anfängt, oder die Scheidungsszene im fünften Akt, sondern auch eine Anzahl derb karikierter, aber lebendiger Figuren, wie Kapitän Otter und seine würdige Ehehälfte, wie die Poltrone Daw und Lafoole, auftreten. Höchst drastische Szenen enthält ferner „Der Alchimist“[2] („The alchemist“), welcher im übrigen mit jenem übermäßigen Detail überladen ist, durch welches Ben Jonson die Wirkung seiner Dichtungen abschwächte, anstatt sie zu erhöhen. Zu den besten Werken des Dichters müssen wir „Der Bartholomäusjahrmarkt“ („Bartholomew fair“), ein Komödie in Prosa, rechnen, in welcher die Schilderung des Jahrmarkts in Smithfield dazu benutzt wird, um in der Gestalt des Rabbi Landeseifer den Puritanismus und seine bedrohliche Feindschaft gegen das fröhliche Altengland zu verkörpern. Zu den bessern Stücken müssen auch „Der dumme Teufel“[3] („The devil as an ass“) in seiner genialen, beinahe frechen Lebendigkeit und „Die magnetische Dame“ („The magnetic lady“), in welcher wenigstens die Intrige spannend ist, wenngleich sich der unerfreulich herbe Geist der Erfindung und Sittendarstellung Ben Jonsons auch hier nicht verleugnet, hinzugezählt werden. Schwächer und durchaus unerquicklich sind: „Das Neuigkeitsbüreau“ („The staple of news“) und „Der neue Gasthof zum leichten Herzen“ („The new inn of the light heart“), bei denen der Dichter selbst empfand, daß ihn seine alte Kraft und Kunst verließen.

Unter den zahlreichen Schülern, welche sich alsbald an Ben Jonson anschlossen, ihn nicht direkt nachahmten, aber seine Prinzipien über die notwendige Einheit und Regelmäßigkeit der Dramen teilten und gleich ihm der Verstandesthätigkeit, der bewußten Absicht bei ihrem Schaffen eine größere Berechtigung

---

[1] Deutsch von Tieck, „Poetisches Journal 1800“; „Schriften“, Bd. 12. — [2] und [3] Deutsch von Baudissin in „Ben Jonson und seine Schule“.

einräumten, waren am Ende doch wenige, welche gerade die gelegentliche abstrakte Dürre und die absichtliche Hervorkehrung der Gelehrsamkeit ihres Meisters unbedingt teilen mochten. Je bedeutender das Talent war, um so stärker machte sich der Einfluß der lebendigen Bücher und der großen Meister andrer Richtung geltend. Wir haben früher (Bd. 2, S. 449 u. f.) gesehen, daß John Fletcher mit seinem poetischen Zwillingsbruder Beaumont, die Ben Jonsons Schule hinzugerechnet wurden, doch fast ausschließlich unter der Nachwirkung der Shakespeareschen Dramen schufen. Auch unter den Anhängern Ben Jonsons aus späterer Zeit läßt sich leicht ein beständiges Hinüberschwanken und Zurückfallen in die naivere und unmittelbarere poetische Darstellungsweise beobachten; bei einigen dieser Poeten kommt es geradezu auf den Stoff an, welchen sie behandeln, um das Überwiegen der einen oder der andern Kompositionsweise zu entscheiden.

Ein älterer Zeitgenosse Ben Jonsons, in dessen Werken das Schwanken zwischen den Werken der ältern und neuern Schule bemerkenswert hervortritt, war John Webster, über dessen Lebensumstände beklagenswert wenig bekannt ist, der nach einigen Angaben erst um 1650 gestorben wäre, aber unzweifelhaft zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu wirken begann und außer seiner Teilnahme an einigen in Gemeinschaft mit Rowley, Dekker und Ford gedichteten Werken eine kleine Anzahl eigner Dramen hinterließ, welche immerhin zu den interessantesten des altenglischen Theaters gerechnet werden müssen. Unter denselben darf eins der frühesten, die vor 1612 gespielte „Vittoria Corombona oder der weiße Teufel" („The white devil"[1]; erster Druck, London 1612), als Websters Meisterstück gelten, voll großer dramatischer Kraft und einer Glut der Leidenschaft und der Farben, welche sich bemerkenswert von Ben Jonsons Darstellungsweise unterscheidet, während freilich der Bau dieser und noch mehr der folgenden Tragödien des Poeten an Ben Jonsons Einwirkung gemahnt. „Die

---

[1] Deutsch von R. Prölß in „Altenglisches Theater", Bd. 1. Bruchstücke der „Vittoria Corombona", eine vollständige Übertragung der Tragödie „Die Herzogin von Amalfi" sowie Szenen aus „Des Teufels Rechtshandel", „Appius und Virginia" und „Sir Thomas Wyatt" deutsch von Fr. Bodenstedt in „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke" (Berlin 1858), Bd. 1: „John Webster".

Herzogin von Amalfi" („The dutchess of Malfi") entnimmt den Stoff einer italienischen Novelle und zeichnet sich durch die sichere Führung der Handlung, den gewaltigen, fortreißenden Zug der Leidenschaft aus. Freilich zeigt Webster daneben eine entschiedene Neigung, die Schreckenstragödie der achtziger Jahre in gebildeterer Form und Gestalt wieder aufleben zu lassen. Sowohl im „Weißen Teufel" als namentlich in der „Herzogin von Amalfi" nimmt die Schilderung des Entsetzlichen, der raffinierten Grausamkeit einen breiten Raum ein; wahrhaft psychologische Vertiefung und eine seltene dramatische Energie der Sprache sind an die Darstellung des Widrigen gesetzt. Man kann Schack gleichwohl nicht unrecht geben, wenn er bei Gelegenheit der Vergleichung des Lopeschen denselben Stoff behandelnden und des Websterschen Dramas doch sagt: „Der Vergleich muß entschieden zum Vorteil des Engländers ausfallen, dessen zwar exzentrisches, aber hochgeniales und mächtig erschütterndes Werk zu dem Allervorzüglichsten gehört, was von den Zeitgenossen Shakespeares hervorgebracht worden ist".

Die übrigen Dramen Websters können diesen beiden Dichtungen nicht gleichgestellt werden. Am meisten nähert sich der Dichter der von Jonson erstrebten Regelmäßigkeit in der Römertragödie „Appius und Virginia" (erster Druck, London 1654). Dieselbe zeichnet sich in einigen Szenen durch eine Feinheit und besondere Sorgfalt der Motivierung aus, welche den altenglischen Dramatikern sonst fremd ist; das ränkevolle Rechtsspiel, welches Appius Claudius und Marcus Claudius miteinander verabredet haben, und welches im dritten Akt beginnt und im vierten Akt zu seinem Höhepunkt, der Ermordung der Virginia durch ihren Vater Virginius, gelangt, gehört zu den bestdetaillierten Episoden Websters; die verhältnismäßige Einfachheit, ja Nüchternheit der Sprache deuten darauf hin, daß Webster inzwischen in seiner Kunstanschauung sich der herrschenden Richtung angeschlossen hatte. Der fünfte Akt erscheint sogar kahl und nüchtern und aus übergroßer historischer Treue allein erwachsen. — Viel unbedeutender sind die Dramen: „Des Teufels Rechtshandel" („The devil's law case") und „Sir Thomas Wyatt", welch letzteres in seiner Vorführung eines großen Stücks englischer Geschichte (vom Tod König Eduards VI. über die Proklamierung der Lady Jane Gray als Königin, die Krönung der Königin Maria, den spanischen Hei-

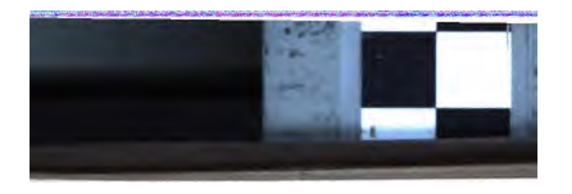
ratsplan derselben und den dagegen gerichteten Aufstand des Sir Thomas Wyatt hinweg bis zur Hinrichtung Wyatts sowie der Jane Gray und ihres Gemahls) an die chronikalischen Dramen gemahnt, die einige Jahrzehnte hindurch so beliebt gewesen waren, jetzt aber vor den neuern Forderungen an Zusammenhang, korrekt-gleichmäßige Durchführung und einheitliche Handlung mehr und mehr vom Theater verschwanden.

Ben Jonsons größter Schüler und Nachfolger und überhaupt der bedeutendste neu auftretende englische Dichter vom zweiten bis zum vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, König Karls I. Lieblingspoet, war Philipp Massinger. 1584, zur Zeit also, wo Shakespeare seine poetische Laufbahn begann, zu Salisbury geboren, genoß er eine sorgfältige Erziehung, bezog 1602 die Universität Oxford und verließ dieselbe nach vier Jahren, um in London sein weiteres Glück zu suchen. Hier scheint der poetisch begabte Jüngling alsbald von dem im Zenith seines Glanzes stehenden Theater unwiderstehlich angezogen worden zu sein, wobei denn freilich auffällt, daß erst im Jahr 1622 eins seiner Stücke, „Die Jungfrauentragödie" („Virgin martyr"), im Druck erschien. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tod war Massinger einer der fruchtbarsten Dramatiker, seine neuen Schöpfungen folgten sich von Jahr zu Jahr. Trotzdem scheint er sich in dürftigen und vielfach bedrängten Umständen befunden und neben seinem poetischen Fleiß der Unterstützung einiger englischen Großen, die ihm verdiente Achtung zollten, bedurft zu haben. Massinger starb kurz vor dem Untergang der Bühne, der seine Lebensarbeit gegolten, im März 1639. Seine Dramen wurden während des 17. Jahrhunderts nicht gesammelt und, obschon einige von ihnen auf das nach 1660 restaurierte Theater gelangten, ziemlich bald vergessen. Erst eine spätere Zeit ließ, nachdem inzwischen viele von Massingers Dichtungen verloren gegangen waren, dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren und würdigte seine „Werke" („Works"; erste Ausgabe von Th. Coxeter, London 1759; von W. Gifford, ebendas. 1805; beste neue Ausgabe von A. Cunningham, ebendas. 1870) in ihrer Gesamtheit. Das Talent Massingers bethätigte sich als ein für Komödie und Tragödie gleich ausgiebiges. Eine ernste, aber phantasievolle Natur, nicht ohne Neigung zur poetischen Rhetorik und der äußerlichen Charakteristik, von welcher diese leicht begleitet erscheint, besitzt Massinger doch großen Reichtum der

Erfindung und eine seltene Stärke und Wärme der sanftern und gehaltenern Empfindungen. Das Würdevolle, Edle, Anmutige in Menschennaturen darzustellen, gelingt ihm immer, ebenso die Belebung und überzeugende Vorführung gewisser komischer Gestalten. Wo er nach der Sitte seiner Zeit wilde und heiße Leidenschaften darstellt, reißt er nicht hin; jedoch gibt es auch hier Ausnahmen, beispielsweise im „Römischen Schauspieler". Der Stil Massingers ist ein ihm durchaus eigentümlicher, schwungvoll, mächtig und bildreich; klarer als bei seinen meisten Zeitgenossen, verirrt er sich ebenso selten zu dem schwülstig-übersteigerten, wie er selten zum nüchternen und trivialen Ausdruck herabsinkt. Unter den 19 erhaltenen Dramen (gegenüber 37, die er bestimmt geschrieben hat) sind als die vorzüglichsten zunächst die Tragödien und Tragikomödien: „Der Herzog von Mailand"[1] („The duke of Milan"), „Der Sklave" („The bondman"), „Der römische Schauspieler" („The roman actor"), „Die jungfräuliche Märtyrerin" („The virgin martyr") und „Der Prinz von Tarent" („The prince of Tarent") hervorzuheben. Das beliebteste, in gewissem Sinn wirkungsreichste dieser Stücke war freilich „Der Herzog von Mailand", eine Rachetragödie mit großen dramatischen Motiven und von gewaltigem Zug, aber mit unsympathischen Charakteren und an grellen innern Unwahrscheinlichkeiten leidend, so daß „Der römische Schauspieler", welcher die Ermordung des Schauspielers Paris durch den eifersüchtigen Kaiser Domitian zum Vorwurf hat, viel natürlicher und gleichmäßig eindrucksvoll erscheint, während „Der Prinz von Tarent" sich durch besondere Anmut und Feinheit auszeichnet. „Die jungfräuliche Märtyrerin" gehört zu den wenigen Stücken der altenglischen Litteratur, bei denen man spanische Einwirkung annehmen kann und muß. — Unter den Lustspielen Massingers gehört „Der Großherzog von Florenz"[2] zu seinen allervorzüglichsten Arbeiten und den eigentümlichsten Schöpfungen des damaligen Dramas überhaupt; es zeichnet sich durch die seltenste Anmut und Feinheit in der Erfindung und Führung der Handlung, in der Zeichnung der Charaktere, in der Sprache aus, so daß es an poetischem Wert die beliebten bürgerlichen

---

[1] Deutsch von Baudissin in „Ben Jonson und seine Schule", Bd. 1. — [2] Deutsch von R. Prölß in „Altenglisches Theater", Bd. 2.



Stücke Massingers: „Die Bürgersfrau als Dame"[1] („The city madam") und „Neuer Weg, alte Schulden zu zahlen"[2] („A new way to pay old debts") jedenfalls weit übertrifft. Vom kulturhistorischen, nicht vom ästhetischen Standpunkt aus muß man freilich zugeben, daß namentlich die letztere Komödie für die Kenntnis der Sitten der Zeit und der herrschenden Ideale von größter Wichtigkeit ist, und daß der Wucherer Sir Giles Overreach zu den interessantesten Figuren Massingers zählt. Der lustige Übermut und das Selbstgefühl der Kavalierkreise machen sich in diesem Schauspiel noch einmal mit ganzer Kraft und Zuversicht geltend.

Ein letzter bedeutender Dramatiker neben Massinger war John Ford, dessen Thätigkeit bis zum großen Bürgerkrieg reichte, und der während desselben in unaufgehelltes Dunkel verschwand. Ford stammte aus einer angesehenen Familie in Devonshire, war im April 1586 zu Ilsington geboren und widmete sich in London als Mitglied des Middle Temple der juristischen Laufbahn. Bereits im Jahr 1606 ließ er ein elegisches Gedicht drucken, trat aber als Dramatiker ziemlich spät hervor und scheint anfänglich nur als Mitarbeiter bei einigen Dramen beteiligt gewesen zu sein. In den zwanziger und dreißiger Jahren fanden die Aufführungen seiner größern Werke statt, von denen einige den höchsten Beifall fanden, die meisten auch bald nach ihrer Darstellung im Druck erschienen. Ford scheint seinen juristischen Beruf zu gunsten der Dichtung keineswegs aufgegeben zu haben; daß er aber ein ganzer und voller Dichter war, lehrt der flüchtigste Blick auf seine Dramen. Über die spätern Schicksale des Dichters ist nichts Sicheres bekannt; möglicherweise starb er vor oder beim Beginn des Bürgerkriegs oder zog es vor, die für ihren Autor gefährlich werdende poetische Thätigkeit einzustellen. Das letztere würde der Fall sein, wenn eine Tradition richtig wäre, nach welcher sich Ford nach Ilsington zurückgezogen, dort verheiratet und mehrere Kinder hinterlassen habe. Jedenfalls verschollen seine bedeutenden Dramen bald ebenso wie die persönliche Erinnerung an den Dichter, und erst im 18. Jahrhundert, wo man den Schöpfungen der altenglischen Dramatik wieder näher trat,

---

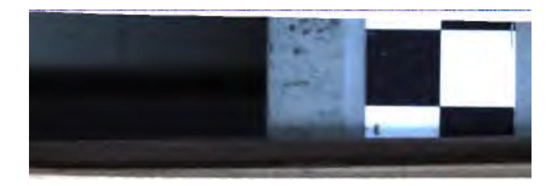
[1] und [2] Beide deutsch von Baudissin in „Ben Jonson und seine Schule", Bd. 2.

wurden auch einige Dichtungen Fords hervorgezogen. Seine „Werke" („Works"; älteste Sammlung, herausgegeben von Weber, London 1811; neueste beste Ausgabe von A. Dyce, ebendas. 1869) vereinigten die bis jetzt wieder aufgefundenen Dramen des Dichters; mehrere seiner Arbeiten scheinen vollständig verloren gegangen.

Ford steht in einem eigentümlichen Verhältnis zum altenglischen Drama. Unzweifelhaft waren es seine Dramen mit ihren Darstellungen gewaltiger fortreißenden, namentlich sinnlichen Leidenschaften, welche die härtesten Anklagen der puritanisch Gesinnten gegen die Bühne hervorriefen. In der That schrieb Ford Szenen, deren Darstellung beinahe nur auf einem Theater möglich war, auf welchem die Frauenrollen noch durch junge, bartlose Schauspieler dargestellt wurden. Auf der andern Seite ist in Ford ein Element, das ihn uns näher bringt als viele andre Dichter der altenglischen Bühne. Die Mischung dunkler, furchtbarer Momente mit rührenden, das Herz sanft ergreifenden, dämonischer, vor dem Verbrechen nicht zurückschreckender Leidenschaften mit den edelsten und besten Zügen der menschlichen Natur ist bei ihm von großer Feinheit; Szenen und Züge, die man schön in der höchsten Bedeutung des Worts nennen kann, stehen dicht neben häßlichen und abschreckenden. Von seinen Dichtungen erweist sich zunächst „Die Hexe von Edmonton"[1] („The witch of Edmonton") als ein ergreifendes Stück mit dem Hintergrund englischen Landlebens und einer frischen, urwüchsigen Kraft der Charakteristik, das Ganze von außerordentlicher naturalistischer Energie trotz der nur lose verknüpften beiden Handlungen und des kriminalistischen Beigeschmacks der Entwickelung der einen. Effektvoller, farbenglühender, dafür auch um ein gut Teil grausiger ist die Tragödie „Giovanni und Amabella"[2] („Tis pity she's a whore"), eine Darstellung einer zum Untergang führenden sinnlichen Geschwisterliebe, die empören mag, aber fortreißen muß und uns tief in das Innere der der ganzen Welt gegenübertretenden und ihr trotzenden Hauptgestalten blicken läßt. Tiefste Erschütterung der Empfindung, Bewunderung für die Kraft des Dichters müssen sich dieser Tragödie gegenüber in seltsamster

---

[1] Deutsch von F. Bodenstedt in „Shakespeares Zeitgenossen", Bd. 2: „John Ford". — [2] Bruchstückweise von Bodenstedt a. a. O. verdeutscht.



Weise mit dem Abscheu vor dem Rohen, sittlich Empörenden des Dramas paaren. Reiner erscheint der Dichter in der Tragödie „Das gebrochene Herz“ [1] („The broken heart“), in welcher er aber die gewaltige Kraft von „Giovanni und Amabella“ durchaus nicht aufweist. Die beste und bedeutendste Schöpfung Fords, wenn wir auf das Ganze und nicht bloß auf vorzügliche und charakteristische Einzelszenen sehen, ist die Tragödie „Perkin Warbeck“ [2], ein historisches Drama in großem Stil, von warmem poetischen Leben erfüllt. Die Art und Weise der englischen chronikalischen Stücke ist hier im wesentlichen verlassen, als Schüler Ben Jonsons strebt Ford nach einer möglichst konzentrierten Handlung und verbindet Familien- und historisch-politisches Interesse in durchaus glücklicher Weise. Der Thronprätendent, welcher sein vermeintes Recht gegen Heinrich VII. verficht, ist von der Berechtigung seiner Ansprüche durchaus und bis zuletzt erfüllt; seine Natur übt einen Zauber auf seine Umgebung, und im Glauben an sich selbst kann er durch die Liebe eines so edlen Weibes wie Katharina Gordon, der vorzüglichsten Frauenfigur, welche Ford geschaffen, nur bestärkt werden. Auch hier wieder verrät sich jener innerste, durchaus schon moderne Zug des Dichters, Mitleid und tiefere Sympathie für seine Gestalten einzuflößen. Die Charakteristik in diesem „Perkin Warbeck“ ist durchaus vorzüglich, und jedenfalls bewies dies Drama, daß die Möglichkeit der gesunden, ja der höchst bedeutenden Weiterentwickelung für das englische Drama keineswegs zu Ende war. Wenn man gelegentlich Massingers Kompositionsweise und Pathos mit Schiller verglichen hat, so trifft wenigstens in bezug auf Anlage und Aufbau eines historischen Dramas der Vergleich mit Ford weit besser zu; die klare Logik, die Geschlossenheit bei allem warmen und unmittelbaren Leben scheinen einer viel spätern dramatischen Periode anzugehören und widerlegen diejenigen, welche die Ablösung des englischen lebendigen Dramas durch das rhetorisch-didaktische aus der schließlichen Sterilität und dem Schwinden der poetischen Kraft der Dichter zu erklären vermeinen.

---

[1] Deutsch von Wiener. — [2] Deutsch von R. Prölß in „Altenglisches Theater“, Bd. 2.

Sechsundneunzigstes Kapitel.

Nachblüte und Untergang des altenglischen Dramas.

Seit dem Beginn der dreißiger Jahre war die politische Atmosphäre in England schwüler und schwüler geworden. Dies hinderte jedoch nicht, daß die Partei des Königs und des Hofs, zunächst im unbestrittenen Besitz der Gewalt, fortfuhr, in ihrem Sinn zu leben und zu genießen, und daß, je heftiger und unverhüllter sich die Feindseligkeit der Puritaner gegen das Theater zeigte, dasselbe um so höher in der Gunst der Kavaliere und aller von den bestehenden Zuständen Befriedigten stieg. Die Zahl der Vorstellungen scheint eher zu- als abgenommen zu haben; der dramatischen Produktion nach seitheriger Weise, obschon die Dichter beider Richtungen der großen Zeit einer nach dem andern dahingingen, schien durch einen Nachwuchs frischer, neu auftretender Talente eine lange Weiterentwickelung verbürgt. Niemand schien eine Ahnung zu haben, daß die ganze Welt, zu der diese Bühne und diese dramatische Dichtung gehörten, und mit welcher sie jetzt unwiderruflich, unlöslich verknüpft waren, von einem Zusammenbruch bedroht sei. Unter den mancherlei Wetterzeichen, die nicht unbeachtet, aber in ihrer Bedeutung unverstanden blieben, befand sich auch der systematische Angriff, den der puritanische Barrister William Prynne im Jahr 1633 mit einem gewaltigen, „Histriomastix oder Schauspielergeisel" betitelten Quartanten gegen das Theater, die dramatische Dichtung wie die Schauspielkunst, unternahm, dieser „Schauspielergeisel oder Darstellertragödie", welche zu beweisen verhieß „durch übereinstimmende Entscheidung biblischer Stellen, der ältesten Kirche, von 71 Vätern und christlichen Schriftstellern vor dem Jahr 1200, von mehr als 150 fremden und inländischen, protestantischen und papistischen Autoren späterer Zeit, von 40 heidnischen Philosophen, Historikern und



Poeten, von vielen christlichen Nationen, Republiken, Kaisern, Fürsten und Magistraten, von apostolischen, kanonischen und kaiserlichen Konstitutionen, von unsern eignen englischen Statuten, Magistraten, Universitäten, Schriftstellern und Predigern, daß die öffentlichen Schauspiele (der wahre Pomp des Teufels, welchem wir in der Taufe entsagen) sündlich, heidnisch, liederlich, gottlos und höchst verderblich seien, daß man sie in allen Zeiten als unerträgliches Übel für Kirchen und Staaten, Sitten und Seelen der Menschen betrachtet habe, daß der Beruf der Schauspieldichter und Schauspieler, das Schreiben, Aufführen und Besuchen von Schauspielen gesetzwidrig, infam und des Christen unwürdig seien". Das pomphaft angekündigte, sorgfältig vorbereitete Werk, welches das Henkeramt am Leben der dramatischen Litteratur übernehmen wollte, war trotz seiner zur Schau getragenen theologischen, juristischen und historischen Gelehrsamkeit, trotz seiner 1038 Quartseiten ein unglaublich dürftiges und armseliges Buch. Ohne geistiges Leben, ohne eigentliche Bildung, ohne jede tiefere Anschauung als die puritanische Grundvorstellung von der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur und der Verderbnis der Welt, ohne Fähigkeit der Unterscheidung und Kritik, ja ohne Ahnung davon, welche Kräfte und Neigungen des Menschen zur künstlerischen Gestaltung und Darstellung drängen, hatte Prynne eine Schmähschrift untergeordneter Natur in barbarischem Stil verfaßt, die sich hier mit den Federn der christlichen Kirchenväter, dort mit denen des Tacitus und der römischen Historiker schmückte. Verhängnisvollerweise wurde diesem Buch und seinem Verfasser zum Märtyrertum verholfen. In seinem fanatischen Eifer hatte sich der puritanische Jurist beikommen lassen, Anspielungen auf das Auftreten der Königin in einer „Maske" und auf die wohlbekannte, nach seinen Begriffen sündhafte Leidenschaft einiger Lords des Geheimen Rats für das Theater zu machen. Eine Anklage vor der Sternkammer ward beschlossen und in Szene gesetzt und Prynne durch diesen Gerichtshof in der härtesten Weise verurteilt. Sein Buch ward von Henkershand verbrannt, er selbst von der Barre verstoßen, für unfähig zur fernern Ausübung seines Berufs erklärt, seines Universitätsgrads entkleidet, zweimal an den Pranger gestellt, zum Verlust beider Ohren, zu einer hohen Geldstrafe und zur Einkerkerung auf unbestimmte Zeit verdammt.

Das Urteil ward in seiner ganzen Härte, barbarischer als Prynnes Stil, vollstreckt und rief in den weitesten, auch nicht puritanischen Kreisen Entrüstung und Entsetzen hervor; es stempelte einen beschränkten Fanatiker zum Märtyrer der englischen Freiheit, ein verworrenes und geistloses Buch zu einer kühnen That. Mit noch feindseligern Gefühlen als zuvor stand von nun an fast das gesamte englische Bürgertum der schönen Litteratur wie der Bühne gegenüber. Der Besuch der Theater wie die Lektüre weltlicher Dichtungen wurden immer mehr als Zeichen gottloser Freigeisterei und höfischer Servilität zu gleicher Zeit angesehen. Und so war es wohl zu begreifen, wenn z. B. der alternde Ben Jonson die Dinge im trübsten Licht ansah, während die neu auftauchenden Poeten, des Siegs der königlichen Bestrebungen und damit der Zukunft gewiß, fortfuhren, ihr Publikum in althergebrachter Weise zu unterhalten und zu spannen.

Der älteste unter dieser jüngern Dramatikergeneration war James Shirley, den ein eigentümliches Geschick bestimmt hatte, den Untergang des altenglischen Theaters zu er= und zu überleben. Geboren zu London 1596, hatte er in Oxford und Cambridge studiert, scheint Geistlicher gewesen zu sein, verließ aber diese Laufbahn teils, weil er zur katholischen Kirche übergetreten sein soll, teils, weil er die professionelle Ausübung seines poetischen Talents allen andern Beschäftigungen vorzog. Nachdem er sich dauernd in London niedergelassen, entwickelte er eine außerordentliche Fruchtbarkeit in Dramen und glänzenden Masken (seine Maske „Der Triumph des Friedens" ward 1637 von den vier Juristenkollegien der Hauptstadt mit dem angeblichen Aufwand von 21,000 Pfund Sterling in Szene gesetzt) und gewann die Gunst des Hofs. Einige Jahre hindurch folgte er dem gefürchteten Lordstatthalter von Irland, Grafen Strafford, nach diesem Königreich, gehörte zur Zeit des Ausbruchs der großen Rebellion zu den letzten, welche für die Theater vor deren gewaltsamem Schlusse schrieben, flüchtete nach York und fand gastliche Aufnahme beim Grafen von Newcastle, kehrte nach der völligen Niederlage der königlichen Sache nach London zurück, wo er sich als Sprachlehrer durch die bösen Zeiten hindurchschlug und, sobald Cromwells Regiment etwas Luft geschafft hatte, eine Anzahl seiner frühern Dramen durch den Druck veröffentlichte. Er war so glücklich, die ersehnte Restauration der Stuarts und die Wiederaufrichtung des Theaters zu erleben;






einige seiner Stücke erschienen wieder auf der Bühne, welche freilich in der Hauptsache inzwischen eine völlig veränderte geworden war. Im Jahr der Pest und des großen Brandes (1666) starb der alternde Dichter mit seiner Gattin am gleichen Tag.

Vor Eröffnung seiner dramatischen Laufbahn hatte Shirley ein erotisches Idyll: „Echo oder die unglücklich Liebenden" („Eecho or the unfortunate lovers"; erster Druck, London 1618), herausgegeben; später scheint er sich, von Prologen und Epilogen abgesehen, ausschließlich der dramatischen Poesie gewidmet zu haben. Er gehört zu jenen leichten Talenten, welche am Ausgang einer poetischen Epoche die Stoffwelt und die besondern Motive zahlreicher Schöpfungen noch einmal in flüchtiger Weise behandeln; man möchte beinahe sagen, daß Shirley überall einen zweiten Aufguß der Dichtung des Shakespeare-Ben Jonsonschen Zeitalters gebe. Seine Vorbilder scheinen hauptsächlich Beaumont-Fletchers Dramen gewesen zu sein, und in beweglicher, rasch erfindender Phantasie und einem gewissen Instinkt für den theatralischen Effekt eifert er ihnen nicht ohne Glück nach. Unter seinen Werken erfreuten sich die Tragödien: „Der Verräter" („The traitor") und „Der Kardinal" („The cardinal"), unter den leichtern romantischen oder bürgerlichen Dramen: „Der junge Admiral" („The young admiral"), „Der Spieler" („The gamester"), von König Karl I. für die beste Komödie des Jahrs 1633 erklärt und in der That Shirleys lebendigste und fortreißendste Schöpfung, „Der Edelmann von Venedig" („The gentleman of Venice"), „Die Hochzeit" („The wedding"), „Die Schwestern" („The sisters"), „Das Hofgeheimnis" („The court secret"; erster Druck, London 1653), wie es scheint, eins von Shirleys letzten Stücken, welches erst nach der Restauration zur Aufführung kam, der größten Beliebtheit. Die sonstigen Stücke Shirleys sind durch Unwahrscheinlichkeiten, abenteuerliche Verwickelungen und Unsicherheiten der Charakteristik entstellt; ein Teil dieser Eigenschaften fehlte natürlich auch in den genannten besten Werken nicht.

Ein sehr unmittelbarer Schüler Ben Jonsons war der Lustspieldichter Richard Brome, welcher, wie es scheint, aus den untersten Volksklassen stammte und in seiner Jugend zunächst als Diener bei Ben Jonson lebte. Im letzten Jahrzehnt des altenglischen Theaters trat er plötzlich als ein Lustspieldichter

hervor, welcher Ben Jonson die Art des Aufbaus seiner Stücke gut abgesehen und außerdem frische Eindrücke des Volkslebens empfangen hatte. Unter seinen mit Beifall aufgeführten Stücken dürfen „Die nordische Maid" („The northern lass or a nest of fools", erster Druck 1632; mit allen Bromeschen Dramen wiederholt in den gesammelten „Works", London 1874) und „Fröhliches Volk" („The jovial crew") als die wertvollsten angesehen werden. Auch Brome, welcher 1652 starb, erlebte den Bürgerkrieg und mußte während desselben seine poetische Thätigkeit einstellen.

In noch ganz andrer Weise als Shirley und Brome erscheinen mehrere jüngere Dichter in den großen Kampf der Zeit hineingerissen. So vor allen Sir John Denham, geboren 1615, zur Zeit des Beginns des Bürgerkriegs erst 26 Jahre alt; er gelangte eben nur noch im letzten Augenblick vor Schluß der Theater dazu, sein Drama „Der Sophy" („The sophy"; erster Druck, London 1641) zur Aufführung zu bringen. Diese persische Hoftragödie neigt schon so ganz nach dem spätern deklamatorisch-rhetorischen Stil hinüber, daß man sie als einen Vorläufer der spätern Drydenschen Dramen bezeichnen darf. Nach 1642 begab sich Denham nach Oxford, wo das Hauptquartier des Königs war, und zeichnete sich unter den Kavalierpoeten, welche sich hier zusammenfanden, durch sein Talent wie durch seine heiße Loyalität aus. In der ersten Zeit des Kriegs, als die königliche Sache noch aussichtsvoller erschien, veröffentlichte Denham sein beschreibendes Gedicht „Coopers Hügel" („Cooper's hill"; erster Druck, London 1643; neueste Ausgabe in der Sammlung von Wallers und Denhams Gedichten von Gilfillan, ebendas. 1857), welches das Muster zahlloser poetischen Naturschilderungen in der englischen Litteratur ward. Nach dem unglücklichen Ausgang König Karls I. ging Denham mit Karl II. ins Exil, kehrte 1652 nach England zurück und hielt sich während der Republik als Gast des Earls von Pembroke zu Witton auf. Nach der Rückkehr des Königs ging er wieder an den Hof, ward hier mannigfach ausgezeichnet und starb im Jahr 1668.

Noch wechselvoller waren die Schicksale William Davenants (d'Avenants), welcher, 1606 als Sohn eines Gastwirts zu Oxford geboren, mit Unrecht gelegentlich als ein natürlicher Sohn Shakespeares bezeichnet worden ist. Durch besondere Begünstigung kam der gut erzogene Knabe frühzeitig als Page



der Herzogin von Richmond an den Hof, ward später von Lord Brooke begünstigt und trat unter großen Erwartungen seine litterarische Laufbahn mit der Tragödie „Alboin, König der Langobarden“ („Albovine, king of the Lombards“; erster Druck, London 1637) an, welche lebhaften Beifall fand. Das Schauspiel „Der grausame Bruder“ („The cruel brother“) erweckte nicht minder günstige Meinungen vom Talent des Verfassers. Als Verfasser einer Reihe von „Masken“, Festspielen und Lobgedichten aller Art war er dem Hof so empfohlen, daß er noch ganz kurz vor Ausbruch der Revolution ein Privileg zur Errichtung eines neuen Schauspielhauses erhielt, von welchem er indes keinen Gebrauch mehr zu machen vermochte. Bei Ausbruch des Bürgerkriegs trat der Poet in die königliche Armee, focht tapfer und erhielt bei der Belagerung von Gloucester (1643) den Ritterschlag. Als Sir William begleitete er die Königin Maria Henriette nach Frankreich, ward in Aufträgen der Königin an Karl I. gesendet, wollte nach dem Sieg des Parlaments versuchen, die Kolonie Virginia für die königliche Sache zu erhalten; sein Schiff ward aber, ehe er Amerika erreichte, von einem Schiff des Parlaments genommen und Davenant mehrere Jahre in Cowes Castle gefangen gehalten. In dieser gezwungenen Muße dichtete er an einem Epos, „Gondibert“, welches wohl seine schwächste Leistung ist und jedenfalls verrät, wie wenig unmittelbares eignes poetisches Leben diese Nachfahren der großen Zeit mehr einzusetzen hatten. Nach seiner Befreiung begab sich Davenant nach London und erlangte hier vom Protektor die Erlaubnis, in Rutland House eine Art Operntheater zu eröffnen, in welchem die musikalischen Vorführungen den Vorwand für die noch immer verbotenen szenischen Darstellungen abgeben mußten. Er selbst schrieb ein musikalisches Drama: „Die Belagerung von Rhodos“ („The siege of Rhodus“), mit Gesängen und Chören gebührend ausgestattet, in seiner ganzen Form und rhetorisch-lyrischen Detaillierung durchaus akademisch und dem Wesen des altenglischen Dramas völlig entfremdet. Bei der Rückkehr Karls II. ward Davenant für seine frühern Dienste reich belohnt und, da er an seiner alten Vorliebe für das Theater festhielt, mit dem Patent für Errichtung eines Schauspiels ausgestattet, außerdem zum poeta laureatus ernannt. Der letzte Dramatiker der alten Bühne ward der Begründer einer neuen, welche sich dem Muster des französischen und italie-

nischen Theaters, die Davenant in Paris kennen gelernt hatte, rückhaltlos annäherte. Bei Davenants Tod am 17. April 1668 war es schon entschieden, daß die Restauration die alte Bühne mit ihrem reichen und echten dramatischen Leben eben nicht restauriert hatte. Davenants bald nach seinem Tod gesammelte „Werke“ („Works“, London 1673) vergegenwärtigen die wunderliche Stilmischung, den Nachklang altnationaler und die Einwirkung fremder litterarischen Überlieferungen, welche sich in dieser Übergangsperiode der englischen Poesie in den Bestrebungen der einzelnen Dichter selbst bekämpften.

Sobald im August 1642 der König seine Standarte erhoben und den Häusern des Langen Parlaments, welche er als rebellisch betrachtete, den offenen Krieg angekündigt hatte, verschritten die Puritaner dazu, im Bereich ihrer Herrschaft (in dem London lag) ihre Sittenzuchtideale zu verwirklichen und vor allem die verhaßten Theater zu schließen. Unter dem 7. September 1642 erschien die Ordonnanz, durch welche „provisorisch“ das lang ersehnte Verbot aller theatralischen Darstellungen ausgesprochen ward: „In anbetracht, daß die traurigen Zustände Irlands, welches in seinem eignen Blut schwimmt, sowie die zerrütteten Verhältnisse Englands, das durch Bürgerkrieg von einem Blutbad bedroht wird, uns gebieten, mit allen Mitteln den Zorn Gottes zu beschwichtigen und zu besänftigen, welcher sich uns in diesen Prüfungen kundthut; in anbetracht, daß Fasten und Beten sich in solchen Fällen schon oft wirksam erwiesen haben und auch in der letzten Zeit wieder angewendet wurden; in anbetracht ferner, daß mit dieser allgemeinen Trübsal weder öffentliche Lustbarkeiten verträglich sind, noch die Aufführungen von Schauspielen in eine Zeit der Kasteiung passen; in anbetracht, daß das eine ernste und fromme Bußübungen, das andre Vergnügungen sind, welche nur zu oft leichtfertiger und üppiger Lust dienen: haben die Lords und Gemeinen, versammelt im Parlament, beschlossen und verordnet, daß, so lange wir in diesen unglücklichen Zuständen und traurigen Zeiten leben, alle öffentlichen Schauspiele aufhören sollen und verboten sind. Anstatt dessen wird der Bevölkerung unsres Landes anempfohlen, sich erbaulichen, den Verhältnissen angemessenen Betrachtungen hinzugeben und Frieden und Versöhnung mit Gott zu suchen, damit daraus äußerer Friede und Gedeihen hervorgehe und der Nation Zeiten des Glücks und der Freude wiederkehren“.



Es ist unnötig, besonders hervorzuheben, wie bitter die Empfindungen aller derer gewesen sein mögen, welche in der Unterdrückung der Theater und der dramatischen Dichtung (gegen bloß gedruckte Dramen wagte man nicht einzuschreiten, daher gerade während des Bürgerkriegs eine große Zahl der früher nur gespielten Stücke gedruckt und herausgegeben ward) einen Akt kurzsichtiger und engherziger Frömmelei erblickten. Dem Verbot von 1642 folgte 1647 ein zweites, noch strengeres, offenbar gegen die Versuche gerichtet, die damals nach Beendigung des eigentlichen Kriegs gemacht wurden, die Wiederaufnahme der Schauspiele zu veranlassen. Der erlauchte Repräsentant der Litteratur im Rate der siegreichen Puritaner, John Milton, welcher so kräftig seine Stimme für die Preßfreiheit erhob, scheint kein Wort zu gunsten des Dramas und der Bühne gehabt zu haben. Unzweifelhaft hatten an dieser Zurückhaltung ästhetische Beweggründe einen entscheidenden Anteil. Die akademische Auffassung der Litteratur, die Forderung einer gelehrten, streng regelmäßigen Dichtung, war in ganz Europa die Losung des Tags und, wie wir gesehen haben, auch nach England hinübergedrungen. Alle Versuche indes, ein rein akademisch-rhetorisches Drama zu gründen und die eigentliche Lebensdarstellung von der Bühne zu verbannen, waren an der mächtigen Nachwirkung der voraufgegangenen Epoche des englischen Theaters und der englischen Dichtung gescheitert. Die Theorie, welche Ben Jonson und die Seinen als die allein richtige ansahen, hatte sich der Macht der Gewöhnung an bewegte Handlung und wirkliche Charaktere beugen müssen, solange die alte Bühne aufrecht stand und in lebendiger, unabläßig wiederkehrender Wirkung Dichter, Darsteller und Publikum gleichmäßig fortriß. Jetzt wirkten zum raschen Verschwinden des eigentlich lebendigen Dramas nicht nur die Ordonnanzen des Langen Parlaments, sondern auch jener geheime Zug ästhetischer Zeitstimmung mit, welcher in aller Litteratur- und Kunstgeschichte so viele Rätsel erzeugt und lösen hilft. Der Akademismus, überall siegreich, durfte hoffen, auch in der Litteratur Shakespeares zur Alleinherrschaft zu gelangen.

Siebenundneunzigstes Kapitel.

John Milton und die puritanische Dichtung.

In denselben Jahrzehnten, in denen die altenglische Bühne und das Drama im Streit wider den Puritanismus standen, der das Theater überhaupt beseitigt haben wollte, und in denen die aus dem Zeitalter der Elisabeth überkommene Weise unmittelbarer Lebens- und Menschendarstellung von den Wirkungen der überall emporblühenden akademischen Litteraturrichtung schon durchsetzt und zersetzt wurde, war die nichtdramatische Dichtung dem Akademismus schon vollständig unterthan. Bei Gelegenheit der Schilderung des Einflusses der Gegenreformation, auch in der englischen Litteratur, ist der katholisierenden, reflektierten und gelehrten Lyrik John Donnes gedacht worden, welche in ihrer Anlehnung an Marini und an die hervorragendsten akademischen Dichter der Zeit eine außerordentliche Bedeutung für die Weiterentwickelung der englischen Poesie erlangen sollte. Eine ganze Gruppe von jüngern Lyrikern, welche in den Kämpfen der dreißiger Jahre und im eigentlichen Bürgerkrieg zur Partei des Königs gehörten, darf man als Schüler Donnes bezeichnen. Abraham Cowley, 1618 zu London geboren, seit 1636 Student des Trinity-Collegs in Cambridge, gehörte zu jenen frühreifen Talenten, welche schon im Knabenalter einen gewissen Grad der Formvollendung bei ihren poetischen Schülerversuchen aufweisen. Seine „Poetischen Blumen" („Poetical blossoms", London 1633) erregten Aufsehen und vereinigten bereits die Eigenschaften, welche man eben anfing, an der lyrischen Poesie am höchsten zu schätzen: Glätte der Form, mannigfache Kenntnisse, ein leichter spielender Witz und überschwängliche Galanterie an Stelle echter Empfindung. Auch die großen Ereignisse der Zeit, welche ihn in ihre Wirbel rissen, änderten an der Weise seiner Dichtung wenig. Cowley wurde 1643 aus seiner gelehrten

Zurückgezogenheit in Cambridge vertrieben, wendete sich nach dem königlichen Hauptquartier Oxford, wo er mit seiner Satire „Puritaner und Papist" das Entzücken der Kavaliere hervorrief. Er gehörte dann zu den Begleitern der Königin Marie Henriette nach Frankreich und trat in die geheime Kanzlei derselben ein, in welcher die Fäden aller Agitationen für die Aufrechterhaltung und nach der Katastrophe für die Wiederherstellung des Stuartschen Königshauses zusammenliefen. Blieb Cowley in dieser Stellung vor der bittern Not bewahrt, welche die meisten flüchtigen Royalisten betraf, so trug er seinen Teil an der Ungunst der Verhältnisse als er, um 1657 nach England gesandt, die Volksstimmung zu erkunden, von der Polizei Cromwells als royalistischer Verschwörer eingekerkert und erst durch den Tod des Protektors wieder befreit ward. Nach der glücklichen Heimkehr Karls II. lebte Cowley wissenschaftlichen, namentlich botanischen Studien in ziemlicher Zurückgezogenheit und starb schon am 28. Juli 1667 zu Chertsey in Surrey. Erst nach seinem Tod erschien eine Sammlung seiner „Werke" („Works"; erster Druck, London 1669; neueste Ausgabe von A. B. Grosart, 1880), darunter viele bis dahin nicht veröffentlichte Gedichte, welche die gleichen Töne affektierter kalter Galanterie, unnatürlicher Steigerung natürlicher Empfindungen erklingen ließen wie die früher veröffentlichten. Es kostet immer einige Mühe, das echt poetische Bild und die Regung des natürlichen Gefühls, an denen es Cowley nicht gänzlich fehlt, aus der beliebten scharfsinnigen oder schwülstigen Hülle herauszulösen. Auch der Witz Cowleys spielt selten frei und lebendig, er wird mit überflüssiger Gelehrsamkeit und mit Anspielungen belastet, welche die Zeit rasch unverständlich machen mußte. — Eine verwandte, nur sinnlichere, lebensfrischere Natur, gleiche politische Überzeugungen, gleiche Kunstanschauungen und dieselbe Beziehung zum Vorbild Donnes treffen wir bei John Cleveland, geboren 1613 zu Longborough in Leicestershire, der sich in Cambridge den Studien gewidmet und eine bequeme Pfründe im St. Johns-College erlangt hatte, aus der ihn die Revolution vertrieb. Auch er gehörte zu den poetischen Kämpfern für die königliche Sache. Unmittelbar vor der Restauration im Jahr 1659 starb er; bald darauf ward die Sammlung seiner vielbewunderten „Gedichte, Reden und Briefe" („Poems, Orations and Epistles"; erster Druck, London 1660) veröffentlicht, welche die Zeitgenossen

gelegentlich höher priesen als Miltons Dichtungen. Das sinnliche Element, welches in der akademischen Dichtung des 17. Jahrhunderts neben dem Prunken mit Gelehrsamkeit und Wissenschaft eine so große Rolle spielt, erscheint auch in Clevelands Gedichten vielfach vorwaltend. Die poetische Vortragsweise Clevelands war dabei meist künstlich, ja gewaltsam geistreich und mit Verzierungen überladen, die weder Donne noch Marini Schande gemacht hätten. — Natürlicher, frischer und unmittelbarer, vom akademischen Geiste der Zeit wenig angehaucht, waren die Dichtungen eines dritten Kavalierpoeten, John Suckling, welcher, 1609 zu Whitton in Middleessex geboren, seine Ausbildung zu Cambridge gefunden, während des Dreißigjährigen Kriegs in Deutschland gefochten hatte und sich beim Ausbruch des Bürgerkriegs sofort zur königlichen Armee gesellte. Suckling starb vor der Besiegung der Sache, zu der er mit Herz und Arm stand, im Jahr 1643 in Frankreich, sein Gedächtnis blieb unter den Kavalieren lebendig genug. Die kleinen Gedichte Sucklings fielen gleichsam in den verpönten und bemitleideten Ton des volkstümlichen Liedes zurück. Der Erfolg, dessen sie sich gleichwohl erfreuten, stand mit den herrschenden ästhetischen Überzeugungen nicht völlig im Einklang, bewies aber jedenfalls, daß die Genießenden der natürlichen Ausdrucksweise der Poesie noch immer zugänglich waren. Freilich hatten Erscheinungen wie Suckling keine Allgemeinbedeutung mehr zu beanspruchen, der Zug zum Neuen, Modischen war stärker als das natürliche Gefühl einzelner Poeten und ihrer Bewunderer.

Von entscheidendem Gewicht für die Entwickelung der englischen Litteratur und für die Thatsache, daß die litterarisch-künstlerische Stimmung der Zeit mehr und mehr dem Akademismus als der gelehrten Dichtung zudrängte, ward es, daß auch die Dichter, welche vom Geiste des Puritanismus erfüllt waren, sich wohl in ihren ethischen Überzeugungen, aber nicht in ihrer Auffassung der Poesie, ihrer Kunst- und Darstellungsweise von den bisher charakterisierten, auf das Vorwalten der Reflexion und Rhetorik hinzielenden Poeten unterschieden. Trotz der außerordentlichen, im erbittertsten Kampf blutig bethätigten Gegensätze zwischen der religiösen Begeisterung des Puritanismus und der frivolen Weltlichkeit der königlichen Partei, zwischen dem starren Freiheitstrotz der „Rundköpfe" und der heißblütigen Loyalität der „Kavaliere" konnten auch die litterarischen Re-

präsentanten der puritanischen Revolution nicht zu dem volkstümlich lebendigen Geiste des 16. Jahrhunderts zurückkehren. Sie vertraten ihre ernste und tief eigentümliche Weltanschauung in Kunstformen, welche der allgemeinen Richtung des Jahrhunderts entsprachen und befanden sich in Bevorzugung der didaktischen Seite der Dichtung und rhetorischen Ausdrucksmittel mit den Jüngern der leichtfertigen weltlichen Muse auf einem geistigen Boden. Selbst der größte puritanische Dichter, dessen Hauptwerk das mächtigste bleibende Denkmal der puritanischen Erhebung war, der an der großen Revolution vollen, leidenschaftlichen Anteil genommen hatte, verleugnet den Zusammenhang mit den herrschenden Kunstüberzeugungen der Zeit nicht und ragt über dieselben nur durch die Größe seiner Persönlichkeit hinaus, welche ihn gegen seine Theorie zu leidenschaftlicher Unmittelbarkeit und lebendigen Wirkungen fortreißt. Es war völlig folgerichtig, daß ein Jahrhundert später die Opposition, welche sich gegen die im französischen Klassizismus erstarrte akademische Richtung erhob, vielfach an den großen puritanischen Poeten wieder anzuknüpfen versuchte, der gewisse positiv poetische Eigenschaften besessen hatte, welche man an den reinen Spielen des Verstands und Witzes vermißte, und dessen Darstellungsweise gleichwohl vor einem Geschlecht zu bestehen vermochte, dem die Begriffe der Poesie und rhetorisch-didaktischen Darstellung ziemlich in eins fielen.

Der große puritanische Dichter, welcher während der beiden Jahrzehnte der englischen Revolution seine innere Reife und Charakterbildung erlangte, wenn auch seine frühesten poetischen Versuche vor dem Zusammentritt des Langen Parlaments liegen und sein großes heiliges Hauptwerk erst während der unheiligen Restaurationsperiode vollendet wurde, John Milton, ward als der Sohn eines puritanisch gesinnten Notars gleichen Namens am 9. Dezember 1608 zu London geboren, empfing seine erste Bildung durch Hauslehrer und die Schule von St. Paul, bezog 1625 die Universität Cambridge, auf der er in das Christ-College eintrat, sich mit Eifer theologischen, philologischen, mathematischen und litterarischen Studien widmete und im Juli 1632 den Magistergrad erwarb. Schon seiner Universitätszeit gehörten eine Reihe von rhetorischen und poetischen Versuchen an; bedeutender wurden die letztern, als Milton von 1632—38 in ländlicher Zurückgezogenheit auf einem Land-

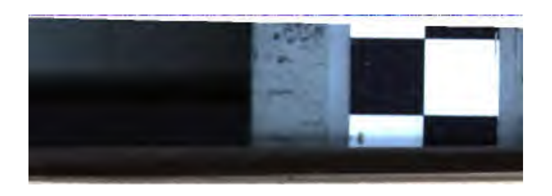
gut Horton in Buckinghamshire verweilte, welches sein Vater kurz vorher gekauft hatte. Hier schrieb er, während er seine Studien der klassischen Litteratur und der Mathematik fortsetzte, auch seine Ausbildung in der Musik förderte, jene lyrisch didaktischen und beschreibenden Gedichte, unter denen „L'allegro“ und „Il penseroso“ und das Festspiel „Comus“, das, in der Weise der üblichen höfisch-allegorischen Masken gehalten, sich durch größern Glanz und edle Reinheit der Sprache auszeichnete und daher ebenso wie einzelne Sonette und poetische Episteln des jungen Milton schon die Augen zahlreicher Urteilsfähigen auf sein ungewöhnliches Talent lenkten. Auch in lateinischen Gedichten legte er einen Teil seiner Empfindungen und Gesinnungen nieder. Der junge Dichter stand zu dieser Zeit in mannigfacher Verbindung mit den litterarischen Kreisen Londons. Daneben aber folgte er mit Spannung und leidenschaftlichem Anteil der Gestaltung der öffentlichen Verhältnisse. Die königliche willkürliche Gewalt oder, wie die Puritaner und die Männer der Verfassungspartei klagten, Tyrannei, hatte gegen die Mitte der dreißiger Jahre ihren Höhepunkt erreicht, die Verfolgung der „Nonkonformisten“, welche der Primas-Erzbischof Laud mit Hilfe der hohen Kommission betrieb, steigerte sich zur Unerträglichkeit. Alle puritanisch Gesinnten knirschten über die Zeiten, aber sie waren weit entfernt, den nahen völligen Umschlag mit Sicherheit vorauszusehen. Dies verrieten die zahlreichen Auswanderungen nach Nordamerika, und dies gaben nicht minder des jungen Miltons Reisepläne kund. Im Frühling 1638 entschloß sich Milton, nach Italien zu gehen, für das er als das Land der römischen Erinnerungen und der Renaissance trotz seines Puritanismus das tiefste Interesse hegte. Mit seltener Kraft suchte er den Widerspruch, der zwischen seiner Hingabe an die größten Schöpfungen der Litteratur und Kunst und zwischen der puritanischen Strenge seiner religiösen Überzeugungen lag, in sich auszugleichen. Er verstand es, sich von der Welt der Antike und Renaissance gleichsam nur das anzueignen, was ernst, erhaben, von ethischem Pathos erfüllt erschien, er schmückte anderseits die puritanische Anschauung mit dem Reiz feinern Geschmacks, zarterer Empfindung und herzlicher Freude an allen unschuldigen und erlaubten Dingen. Er war fähig, wenigstens einen Teil der Schönheiten Italiens in sich aufzunehmen, während er freilich an einem andern Teil kaltsinnig und selbst mit Verachtung vorübergehen



mußte, da der Gedankenvolle den Fröhlichen in ihm auch in dieser Jugendzeit überwog. Über Paris, durch Südfrankreich reiste Milton nach Genua, nahm einen längern Aufenthalt in Florenz, wo er litterarische Verbindungen anknüpfte, auch Galilei noch kennen lernte, ging dann nach Rom und Neapel, verweilte auch auf seiner Rückreise längere Zeit in der päpstlichen wie in der Mediceerhauptstadt und erfreute sich dann der reichen Eindrücke von Venedig, das damals noch im Mittelpunkt des italienischen Geisteslebens und der Hauptort für die emporblühende italienische Musik war. Im Frühjahr 1639 kam er nach Genf, der Stadt Calvins, der Wiege des echten Puritanismus. Gerade hier aber erreichten ihn Nachrichten aus der Heimat, die in vollem Maß bestätigten, was ihm schon nach Neapel gemeldet worden war. Die schottische Bewegung gegen die von König Karl beliebte Einführung der englischen Liturgie hatte größere Dimensionen angenommen, auch die lang angesammelte Unzufriedenheit in England konnte in jedem Augenblick zum Ausbruch kommen. Die Tage des willkürlichen Königsregiments schienen gezählt. Milton war mitten unter den Eindrücken, die Italien auf ihn gemacht, zum Bewußtsein gekommen, daß die großen Fragen der Religion und Politik, die im damaligen England in eins zusammenfielen, seine Seele so leidenschaftlich ergriffen, wie die poetisch künstlerischen Pläne, welche er hegte. Es litt ihn jetzt nicht länger in der Fremde, er mußte ein Zeuge und Teilnehmer der in England offenbar bevorstehenden Kämpfe werden. Im August 1639 war er wieder in London, wo er während der nächsten Zeit litterarischen Arbeiten lebte, aber mit wachsender und freudiger Spannung die ansteigende Flut der Revolution beobachtete. Die Auflösung des „Bürger"-Parlaments im Frühjahr 1640, der Zusammentritt des Langen Parlaments am 3. November 1640 hatten die Aufregung und die Zuversicht der puritanischen Freiheitspartei gesteigert, weder der Mut noch die Mittel König Karls waren dem gegen ihn losbrausenden Sturm voll gewachsen. Noch blieb Milton Zuschauer der Ereignisse, dramatische Pläne, die Beschäftigung mit dem Plan zu einem großen epischen Gedicht, das ihn zum „Tasso Englands" erheben könne (er dachte zunächst an einen Stoff aus der ältesten englischen sagenhaften Geschichte), mancherlei Studien, denen er oblag, vermochten ihn indes nicht von der gespanntesten Aufmerksamkeit auf die politisch kirchlichen Vorgänge abzulenken. Mit der Schrift: „Über die Reformation

der Kirchenverfassung in England" griff er im Sommer 1641 selbstthätig in die gewaltige Bewegung ein und verwandelte sich von neuem an Schritt für Schritt in einen der hervorragendsten Publizisten, deren Gedächtnis mit der Geschichte großer Ereignisse im Völkerleben verknüpft ist. Mit großer geistiger Überlegenheit, getragen von seiner umfassenden Bildung, seinem sittlichen Pathos, überwand Milton leicht die durchaus unebenbürtigen Gegner und ließ alle Schriftsteller seiner Partei hinter sich. Noch verkündete er in der Flugschrift: „Das Wesen der Kirchenverfassung" seine poetischen Vorsätze für die Zukunft und bat um wenige Jahre Geduld, um ein großes Werk vollenden zu können, für das „die Gedichte Homers, Vergils, Tassos ein ausführliches, das Buch Hiob ein kürzeres Modell bilden" würden. Aber der Beginn des Bürgerkriegs, dessen Erregungen und Drangsale die Musen verscheuchten, riß auch Milton auf der Bahn des Publizisten weiter und weiter. Fast unmittelbar nach Beginn der wirklichen Kämpfe im Sommer 1643 verheiratete sich der vierunddreißigjährige Mann mit Mary Powell, der Tochter des königlich gesinnten Friedensrichters von Foresthill in Oxfordshire, Mr. Richard Powell. Diese ohne innere Übereinstimmung der Gemüter geschlossene Ehe sollte für den Dichter eine Quelle bitterer Leiden werden. Mary Milton, welcher die ernste und strenge Geistesrichtung ihres Gemahls, die Einsamkeit seines Londoner Hauses so wenig behagten als ihrer Familie die puritanischen Gesinnungen desselben, verließ nach kurzer Zeit ihren Gatten und blieb bei ihrer Familie. Milton, dessen Enttäuschung und Schmerz nachhaltig gewesen sein müssen, schrieb in den ersten Monaten seiner Ehe die viel besprochene und geschmähte Schrift: „Die Lehre und Wissenschaft von der Ehescheidung", in der er der allgemein herrschenden Anschauung gegenüber die wirkliche Abneigung, den gegenseitigen Widerwillen und den beiderseitigen Wunsch, ein verhaßtes Band zu lösen, als vollgültige Ehescheidungsgründe verfocht. Daß sich Milton tief unglücklich fühlte, geht nicht nur aus dieser Schrift hervor. Aber kein häusliches persönliches Leid vermochte ihn von der Teilnahme an den Zeitereignissen zurückzuhalten. Den Siegen der von Fairfax und Cromwell geführten reorganisierten Parlamentsarmee folgte das Zerwürfnis zwischen den Presbyterianern und den „Independenten", den Anhängern völliger Religionsfreiheit und politischer Radikalreformen. Milton stellte sich uner-





schrocken auf die Seite der letztern. Wie früher die royalistische, so bekämpfte er jetzt die presbyterianische Intoleranz und Tyrannei; für das Recht der freien Meinungsäußerung, in seinen Augen das höchste, für die Abschaffung der Zensur und volle Preßfreiheit trat er in der macht- und lichtvollen Schrift „Areopagitica“ ein. „Gebt mir die Freiheit zu erkennen, zu sprechen und meine ehrliche Überzeugung geltend zu machen vor allen übrigen Freiheiten.“ — Während ihn so die Bewegung der Zeit in immer neue und leidenschaftlichere Kämpfe verstrickte, sein Name den Anhängern der Parlamentsmajorität bald ebenso verhaßt ward, als den bei Marston Moor und Naseby besiegten Royalisten, versuchte Milton vergeblich, in seinem privaten Leben Frieden und die Muße zur Ausführung der geplanten größern poetischen Schöpfungen zu gewinnen. Nach zweijähriger Abwesenheit und während Milton schon über dem Gedanken brütete, im Sinn der in seinen Ehescheidungsschriften in Anspruch genommenen Freiheit eine willkürliche Scheidung und neue Verheiratung ins Werk zu setzen, war seine Gattin zu ihm zurückgekehrt. Er hatte sie aufgenommen, ohne des Zusammenlebens mit ihr froh werden zu können. Bald suchten auch die Glieder ihrer durch den Ausgang des Bürgerkriegs schwer geschädigten und materiell herabgekommenen Familie unter seinem Dach Zuflucht, Milton hatte mit mancherlei Sorgen zu kämpfen, wenn er auch nicht Mangel litt. Die Herausgabe einer ersten Sammlung seiner englischen und lateinischen Dichtungen (1645) erwies, ein wie großes und eigenartiges poetisches Talent in ihm gleichsam noch unbenutzt, unentfaltet schlummerte, lenkte aber in der stürmischen, wilden Zeit die Augen viel weniger auf ihn als seine Flugschriften. Einen neuen Anlauf zu großer und umfassender litterarischer Thätigkeit dachte er mit einer „Geschichte des englischen Volks“ zu nehmen. Aber die Tagesinteressen im höchsten Sinn des Worts entrissen ihn wieder und wieder seinen größern Arbeiten und Vorsätzen. Den Streit gegen die kleinlich gehässige Ausschließlichkeit des Presbyterianismus mußte er mit verschiedenen Waffen führen: wenn er heute im Einklang und in Berührung mit Amos Comenius und dem Deutschen Samuel Hartlieb eine Schrift über die Erziehung schrieb, in der er freie Jugenderziehung der presbyterianischen Engherzigkeit zum Trotz forderte, wenn er morgen bei der verhängnisvollen Wendung, welche die englische Revolution nach Besiegung König Karls nahm, in dem

Pamphlet „Das Recht der Könige und Obrigkeiten" unbedingt auf die Seite der von Cromwell geführten Partei trat und selbst die Hinrichtung des unglücklichen Königs rechtfertigte, so half er mit jeder Seite seiner Thätigkeit die geträumte Alleinherrschaft presbyterianischer Synoden nach Genfer und schottischem Muster unmöglich machen. Es war daher ebenso natürlich, daß der aus Independenten gebildete Staatsrat des neuen republikanischen Gemeinwesens, welches nach dem 30. Januar 1649 errichtet ward, Milton, welcher nie Amt noch Gunst gesucht, die Stellung eines Sekretärs für fremde Sprachen antrug, als daß sich Anschuldigungen aller Art auf seinem Haupt häuften. Die Anstrengungen seines neuen Berufs waren an sich nicht geringe, und Milton stellte außerdem seine Feder in den Dienst der bedrohten neuen Republik. Gegen die Feier des hingerichteten Königs als Märtyrer, welche sich an die rasch und weit verbreitete Schrift des Bischofs Jupon („Eikon basilike, das Bildnis Seiner geheiligten Majestät in seiner Einsamkeit und Qual") knüpfte, ein geschickt abgefaßtes Büchlein, das angeblich aus den letzten Tagen Karls I. herrührte, schleuderte der Dichter seine fanatische Parteischrift „Der Bilderstürmer" („Eikonoklastes", 1649), welche nicht geringes Aufsehen erregte und alle jetzt vergessenen Sünden König Karls aufs neue ins Gedächtnis rief. Gegen den vom exilierten Karl II. und der königlichen Partei gewonnenen berühmten Gelehrten Salmasius veröffentlichte er (1651) die beredte und eindringliche „Defensio pro populo Anglicano", auf deren von den verschiedensten Seiten kommende Gegenschriften Milton 1654 mit seiner „Zweiten Verteidigung des englischen Volks" hervortrat. Bei dieser und ähnlichen Flugschriften war es unvermeidlich, in den Schlamm gehässigster persönlicher Polemik zu tauchen, da die Gegner Miltons es an verleumderischen Beschuldigungen und unedlem Hohn nicht fehlen ließen. Sie warfen ihm vor allem auch das schwerste Unglück seines Lebens, seine Erblindung, vor. Milton hatte im Dienste der englischen Republik sein Augenlicht über Gebühr angestrengt, sich durch keine Mahnungen der Ärzte von den ihm obliegenden und den sich selbst auferlegten Arbeiten abhalten lassen und war infolge davon seit 1652 vollständig des Augenlichts beraubt. Er fuhr trotzdem fort, sein Amt zu verwalten, indem er sich die Staatsschriften vorlesen ließ, die notwendigen Übersetzungen diktierte und als Staatssekretär einen ständigen



Gehilfen erhielt. Auch seine litterarisch-publizistische Thätigkeit schränkte er erst seit Cromwells Protektorat etwas ein, leistete aber dafür der Regierung des Protektors durch seine lichtvollen und klaren Staatsschriften (Depeschen) bedeutende Dienste. Mit dem Grundgedanken der äußern Politik Cromwells, einer Zusammenfassung der protestantischen Kräfte Europas gegen den Katholizismus, wußte er sich vollkommen eins; mit der Soldatendespotie Cromwells im Innern kann er schwerlich einverstanden gewesen sein, betrachtete sie aber zunächst als das einzige Mittel, die verhaßten Stuarts fernzuhalten. Das persönliche Geschick des Dichters während des Jahrzehnts der englischen Republik war ein wechselndes. Seiner völligen Erblindung war im Jahr 1652 der Tod seiner Gattin Mary vorangegangen, welche ihm drei kleine Töchter hinterließ. 1656 verheiratete er sich zum zweitenmal, wie es scheint höchst glücklich, mit Katharina Woodcock, die ihm samt ihrer wenige Monate zuvor gebornen Tochter der Tod bereits im Februar 1658 wieder entriß. Und ehe er noch seines Schmerzes um die Frühverklärte ganz Herr geworden war, ließ sich die Gestaltung der öffentlichen Verhältnisse so unheildrohend an, daß der Dichter mit dem englischen Staat, wie er ihn verstand, auch seine persönliche Existenz und Sicherheit in Frage gestellt sah. Am 3. September 1658 starb Cromwell; mit der raschen Beseitigung seines nur mäßig befähigten Sohns Richard, der ihm als Lordprotektor gefolgt war, und der Herstellung des Rumpfparlaments begann eine Reihe von Unruhen und Umwälzungen, deren Ende nichts anders sein konnte als die Restauration des alten Königshauses. Milton versuchte anfänglich, sich über diese Gefahr zu täuschen, er widmete seine Schrift: „Betrachtungen über die Mittel, um Mietlinge aus der Kirche fernzuhalten", dem wiederauflebenden Parlament und suchte England an die Verdienste zu erinnern, die sich dasselbe im Kampf gegen prälatische und königliche Tyrannei erworben habe. Er mußte bald genug inne werden, daß die ungeheure Mehrheit des englischen Volks von diesen Verdiensten nichts mehr wissen wollte. Ein letztesmal erhob er seine zürnende Stimme in der Flugschrift „Der sichere und leichte Weg zur Begründung eines freien Gemeinwesens" und warnte leidenschaftlich vor der Wiedereinführung des Königtums. Die zweite Auflage der Schrift und die schneidige Kritik einer Predigt, welche ein Mr. Griffith zu gunsten der Restauration der Stuarts

gehalten hatte, erschienen noch im Frühling 1660. Im Mai ward die Rückberufung Karls II. entschieden, am 29. Mai fand der feierliche Einzug des Königs in London statt. Milton schwebte in höchster Gefahr, der Rachewut, welche sich im Blute der hervorragendsten Republikaner sättigte, zum Opfer zu fallen. Er durfte sich erst als sichergestellt ansehen, als ihn die Indemnitätsakte vom August 1660 nicht unter den zu bestrafenden Ausnahmen anführte, was bei seiner Bedeutung und besondern Stellung ein wahres Wunder geheißen zu werden verdient. Wem immer der Dichter die Rettung seines Lebens und des geringen Vermögens, das ihm geblieben war, zu danken hatte — der Vermittler erwarb sich ein nicht genug zu preisendes Verdienst um die Litteratur und den Ruhm Englands. Aus der politischen Welt verbannt, in der seine Anschauungen verurteilt waren und nicht wieder laut werden durften, kehrte Milton jetzt endlich zu seinen poetischen Plänen und Arbeiten zurück. In den nächsten Jahren schloß er eine dritte Heirat mit einem einfachen, anspruchslosen Mädchen, welche ihm eine treue Pflegerin wurde. Mitten in London in Einsamkeit seines Hauses und Gartens lebend, gelangte er bald wieder zur innern Ruhe über die Erschütterungen und Enttäuschungen der letzten Zeit. Er erhob sich geistig in Regionen, in die ihm das Triumphgeschrei seiner siegreichen Feinde und der tolle, jauchzende, unheilige Lärm nicht nachtönen konnten, mit denen die lebenslustigen Massen jahrelang die Befreiung von der Puritanerherrschaft feierten. Er hatte unmittelbar vor der Restauration den Plan zu seinem epischen Gedicht „Das verlorne Paradies" gefaßt und führte denselben jetzt trotz aller Hemmnisse, die ihm seine Blindheit bereiten mußte, im Lauf weniger Jahre aus. Im Frühling 1667 erschien das gewaltige Werk; der Dichter erhielt, wie oft erzählt, vom Verleger Samuel Simmons ein Honorar von 5 Pfund, welche Summe nach Verkauf der auf 1300 Exemplare festgestellten ersten Auflage auf 10 Pfund erhöht werden sollte. In den Zuständen, welche aber in England herrschten, war es schon ein Triumph des Genius zu nennen, daß die Stimme Miltons nicht ganz verhallte und die gewaltige poetische Kraft, die sich im „Verlornen Paradies" aussprach, in weitern Kreisen gewürdigt ward. Dem Dichter war die Vollendung zweier weitern Werke, des epischen Gedichts „Das wiedergewonnene Paradies" und des Trauerspiels „Simson Agonistes", gegönnt. Leider ward



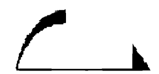
der Abend seines Lebens nicht nur durch die bittern Empfindungen, die er der Lage der öffentlichen Dinge gegenüber hegte, sondern auch durch Mißhelligkeiten und Zerwürfnisse mit seinen Töchtern getrübt, welche sich ebenso sehr gegen die ihnen auferlegten Amanuensisdienste als gegen die Herrschaft der Stiefmutter im Haus gesträubt zu haben scheinen und schließlich ihren Vater verließen. Nach längern Leiden, welche die ernste Heiterkeit seines Geistes nicht beeinträchtigt hatten, starb Milton am 8. November 1674 und ward in der Kirche von St. Giles, Cripplegate, beigesetzt.

Miltons poetische Werke wurden vollständig erst spät gesammelt — seine politischen und verwandten Schriften blieben vielen Generationen nach seinem Tod völlig unbekannt. Eine Sammlung der kleinern lyrischen Dichtungen war vor seinem Scheiden noch einmal herausgegeben worden und hatte mäßige Teilnahme gefunden. Viele der besten Gedichte nahmen sich fremdartig in der veränderten Zeit aus und waren in den Formen geschulter Dichtung (vorwiegend im Sonett) Erinnerungsblätter an die große Revolution, deren leidenschaftlicher Mitkämpfer Milton gewesen war. Dahin gehören die formschönen, bald leicht spielenden, bald sich zu gedankenreichem Schwung erhebenden Sonette: „Als London vom königlichen Heer bedroht ward" (1642), die verschiedenen gegen die Presbyterianer gerichteten, darunter das zürnende „Auf die neuen Gewissenstyrannen unter dem Langen Parlament", die „Auf Thomas Fairfax", „Auf Henry Vane", „Auf Oliver Cromwell", „Auf die Verfolgung der Waldenser" (1655) —, von denen einige in der Ausgabe von 1673 wegbleiben mußten. Den häuslichen und freundschaftlichen Verhältnissen Miltons entstammt eine Reihe andrer Gedichte, von denen wohl das Sonett auf die frühgeschiedene zweite Gattin Katharina und das klagende auf seine Blindheit als die kostbarsten Perlen Miltonscher Lyrik anzusehen sind. Auch die Elegien und Oden an die verschiedenen Freunde erheben sich zu reiner poetischer Wirkung, wo sie nicht durch mythologische und sonstige Gelehrsamkeit belastet sind. Der Elegie: „Lycidas" legte Milton selbst höhern Wert bei, die schon erwähnten Gedichte: „L'allegro" und „Il penseroso" sind nächst dem vielcitierten Sonett: „Auf Shakespeare" um so mehr die bekanntesten seiner lyrischen Gedichte geworden, als ihnen später der Zauber der Tonkunst zu Hilfe kam. Aus der Gesamtheit

der lyrischen Gedichte spricht trotz einzelner zarter und tiefempfundener Stimmungen der ernste, strenge und herbe Geist des großen Puritanerdichters, der einsam und fremdartig schon unter dem Geschlecht der Revolution, geschweige denn unter dem der Restauration von 1660 stand.

Des Dichters Hauptwerk, das seine Stellung und weit nachwirkende Bedeutung in der Weltlitteratur begründete, das große Epos: „Das verlorne Paradies“[1] („The paradise lost“; erster Druck, London 1667; zweite Auflage 1674; beste neuere Ausgaben in Miltons „Poetical works“ von Milford, ebendas. 1873, und Masson, ebendas. 1874), kann auch als die höchste künstlerische Leistung angesehen werden, die vom Puritanismus ausgegangen ist und die Weltanschauung desselben verklärt hat. „Das verlorne Paradies“ war und ist zugleich ein höchst eigenartiges Zeugnis der Subjektivität Miltons, dessen Erlebnisse bewußt und unbewußt in der Erfindung des Ganzen und in gewissen Episoden nachklingen, so daß Goethe nicht mit Unrecht urteilen mochte, es sei „auch bei diesem Gedicht, wie bei allen modernen Kunstwerken, eigentlich das Individuum, das sich dadurch manifestiert, welches das Interesse hervorbringt“ (Goethe an Schiller, Weimar am 31. Juli 1799). Das Ganze ging aus dem Vorsatz Miltons, seiner Nation ein großes heroisches Gedicht zu geben, und aus der Erwägung des Puritaners hervor, daß kein Gegenstand würdiger, mächtiger, ergreifender sein könne als die Darstellung des Sündenfalls, unter dessen Nachwirkungen das Geschick des Menschen wie die Geschichte der Menschheit steht. Weit über jede Heldenfabel hinaus mußte nach Miltons Auffassung der Fall des ersten Menschenpaars, die Verstrickung desselben in den gewaltigen Kampf zwischen Gott und Satan jedes Herz bewegen, jede Phantasie beschäftigen —, und entschlossen stieg der Dichter zu den letzten Tiefen aller Vorstellung überhaupt hinab und rang nach poetischer Gestaltung der unergründlichsten Geheimnisse. Wenn dem protestantischen Puritaner die höchste Lebensaufgabe blieb, sich alles Unheils der Sünde bewußt zu

[1] Älteste deutsche Übertragung: »Das verlustigte Paradieß« von Ernst Gottlieb vom Berge (Zerbst 1682); dann in Prosa: »Miltons Verlust des Paradieses« von Jak. Bodmer (Zürich 1632), Bürde (Berlin 1793), Ad. Böttger (»Miltons poetische Werke«, Leipzig 1846; 4. Aufl. 1873), von K. Eitner (Hildburghausen 1867).

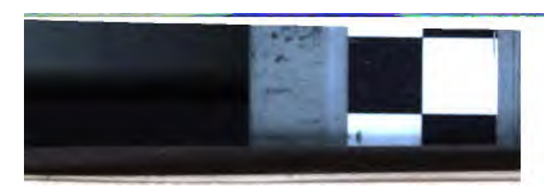


werden, die höchste Befriedigung sich in der Gnade Gottes zu fühlen und alles Welttreiben nur ein Ausfluß der von Uranfang her lebendigen Mächte, so mußte der puritanische Dichter den Triumph der Kunst darin erblicken, die erste Schuld des Menschen darzustellen, die Frucht, deren giftige Kost den Tod und all unser Wehe in die Welt gebracht, mit der Hindeutung auf die künftige Erlösung zugleich darzustellen. Die biblische Überlieferung obschon in Miltons und seiner Glaubensgenossen Augen das Höchste, Heiligste und Wahrhafteste, ließ der dichterischen Phantasie Raum: der ganze Zusammenhang des ersten Sündenfalls und der Austreibung Adams und Evas aus dem Garten Eden mit den Vorgängen zwischen Himmel und Hölle ward in der gläubigen Phantasie bis hierher nur geahnt, nicht erschlossen. Griff aber Milton solchergestalt zu dem Stoff, den der Puritanismus als den einzig berechtigten der Kunst anerkannte (soweit er überhaupt die Kunst selbst anerkannte), so gedachte er von sich aus alles hinzuzugeben, was die höchste und freieste Bildung besaß. „Mit dem Gedicht Miltons", sagt ein freisinniger Beurteiler, der deutsche Biograph des englischen Dichters, „sucht der Puritanismus an alle Elemente der Bildung anzuknüpfen, die während der Jahrtausende der Menschheitsgeschichte nie zu einem großen Gemeingut angesammelt waren. Die Sagen und Erzählungen des Orients, die Mythologie der Griechen und Römer, rabbinische und patristische Überlieferung, antike und moderne Poesie, Philosophie und Theologie, Geographie, Geschichte und Astronomie· alles dies war dem Dichter geläufig, aus allem suchte er Steine für die Ausschmückung seines Werks zu brechen. Je schwerer er an der Masse des überkommenen Bildungsstoffs zu tragen hatte, desto bewundernswerter erscheint es, daß sich seine Phantasie, wenn nicht immer, so doch vielfach über das Hindernis lastender Gelehrsamkeit emporzuschwingen wußte" (Alfred Stern, „Milton und seine Zeit", Leipzig 1879; 2. Theil, 5. Buch, S. 98). Freilich empfand Milton seine Gelehrsamkeit eben nicht als Hindernis, rang nicht danach, sie überall in Fleisch und Blut echter Poesie zu verwandeln. So hoch ihn sein Genie über die Masse der akademischen Poeten seines Jahrhunderts erhob, so echt und tief die Begeisterung für seinen Gegenstand bei ihm ist, so bleibt er darin der akademische Dichter, daß er in der Anfüllung seines Epos mit den Resultaten gelehrter Studien, in der Verknüpfung seiner Poesie mit klassischen Re-

miniszenzen, in der Hereinziehung unpoetischer Reflexionen einen besondern Vorzug seiner Dichtung erblickte.

Die zwölf Gesänge vom „Verlornen Paradies“ schließen ein stark dramatisches Element in sich ein, welches unschwer auf die Thatsache zurückzuführen ist, daß der Dichter ursprünglich eine dramatische Bearbeitung des gleichen Stoffs geplant hat. Die Anlage des Ganzen verrät, daß auch Milton in der möglichsten Durchsichtigkeit des Plans, der breiten Ausführung einer beschränkten statt einer reichen Handlung seine Aufgabe erblickte. So bleibt um so bewunderungswürdiger, was alles er mit den einfachen Vorgängen seines Gedichts in Beziehung zu setzen gewußt. Mit dem Engelssturz und einer ersten großen Beratung der rebellischen Engel unter dem Vorsitz Satans beginnend, schließen die ersten Gesänge die Schilderung des Chaos, in dem die Genossen Satans hausen, und die Schilderung des Himmels ein. Satan macht sich auf den Weg, die von Gott neu geschaffene Welt und die Gott ähnlichen Menschen in ihr zu verderben, Gott sieht ihn vom Himmelsthron aus der Erde und dem Garten Eden zueilen und sagt dem neben ihm thronenden Sohn den Erfolg voraus, daß die neu geschaffenen Menschen Satans Verführung erliegen werden. Er verkündet, daß den Menschen der freie Wille und das Vermögen, dem Versucher zu widerstehen, verliehen worden sei —, daß ihr Fall unausweichlich den Tod nach sich ziehen müsse, wenn sich niemand finde, der für die Menschen der göttlichen Gerechtigkeit Sühne leiste. Da erbietet sich der Gottessohn, in dem die Fülle göttlicher Liebe wohnt, seine Glorie beiseite zu legen und als Mensch für die Menschen zu sterben. Der Allmächtige nimmt dies Opfer der ewigen Liebe für das sterbliche Geschlecht für die Zukunft entgegen und verkündet den himmlischen Heerscharen die künftige Erlösung, das Leiden und die Erhebung seines Sohns und die Zeit, wo nach dem großen Weltbrand sich Erde und Himmel erneuern und die Frommen „die goldnen Tage, reich an goldnen Thaten“, sehen werden, so daß schon jetzt Satans Erfolg vereitelt erscheint. Indes sich Satan in den Garten Eden einschleicht und das erste Menschenpaar in seiner strahlenden Schönheit und Unschuld erblickt, sendet der Allmächtige noch den Engel Raphael ins Paradies, um vor dem bösen Feind zu warnen. Der Engel ist der Gast Adams und Evas, aus seinem Mund vernehmen sie staunend vom Abfall Satans und seiner Legionen Engel, von der großen Schlacht,





welche die himmlischen Heerscharen gegen die satanischen Rebellen geschlagen haben. Adam läßt sich die gute Gelegenheit nicht entgehen, von dem erzählenden Engel Näheres über die Weltschöpfung, über Sonne, Mond und Sterne zu erforschen, sieht sich, obschon ihm Raphael nicht wenig mitteilt, zu demutvoller Bescheidung verwiesen und wird sich dabei seines Glückseligkeitszustands im Paradies voll bewußt. Raphael unterläßt nicht, ihn vor allzublinder Liebe zu Eva zu warnen, nachdem ihm Adam eingestanden, daß er „einzig schwach beim Zauber durch der Schönheit mächtigen Schimmer" sei. Trotz dieser Warnung versagt, als am nächsten Morgen beide an ihre Arbeit gehen, die Paradiesesbäume zu pflegen, Adam Evas Wunsch nicht, daß jedes von ihnen einen besondern Weg einschlage, obschon er der möglichen Versuchung durch den bösen Feind eingedenk ist. Satan ist inzwischen in die Gestalt der Schlange geschlüpft und naht nun im neunten Gesang der allzu empfänglichen Eva mit seiner Verlockung. Überwältigt von seinen Schmeicheleien und Verheißungen, genießt Eva von der verhängnisreichen, verbotenen Frucht, fühlt sich von trunknem Feuer durchströmt und weiß den Gemahl, der aus Liebe zu ihr die Sünde auf sich nimmt, mit sich fortzureißen. Das gefallene Paar verbringt die Nacht, die dem entscheidenden Tag folgt, in wilder Liebeslust, erst mit dem nächsten Morgengrauen kommt das volle Bewußtsein ihres todwürdigen Falles und unaussprechlichen Elends über sie und macht sich in Hader und gegenseitigen Anklagen Luft. Indessen dringt die Kunde der schnöden That, welche Satan auf Erden gelungen, zu Gottes Thron, im Rate der Himmlischen wird die Vollziehung der unvermeidlichen Strafe am ersten Menschenpaar dem Gottessohn, „Mitregenten", übertragen, damit offenbar werde, daß der Herr Gerechtigkeit mit Gnade paaren will. Das Urteil wird vom Gottessohn, dem Richter und Erlöser, mit den biblischen Worten gesprochen, Adam wirft in seinem tiefsten Schmerz wiederum alle Schuld auf Eva und kann erst durch die Thränen der reuigen Sünderin versöhnt und zum Entschluß bestimmt werden, mit ihr das trübe Dasein, das vor ihnen liegt, weiterzuleben. Beide knieen in Reue vor dem Allmächtigen, den sie beleidigt, nieder und hegen noch die Hoffnung, ob auch künftigem Tod geweiht, ihren Wohnsitz im Garten Eden behalten zu können. Aber Gottes Ratschluß verbannt sie unwiderruflich aus demselben. Michael, der Engel mit dem feuri-

gen Schwert, wird abgesendet, den Spruch zu vollziehen. Mitleidig teilnehmend eröffnet der Engel Adam und Eva den Blick auf die schicksalsschwere Zukunft, aber auch auf die künftige Erlösung ihres Geschlechts, in der Verheißung, daß die Jungfrau-Mutter des Erlösers aus dem gefallenen Geschlecht hervorgehen und in diesem Mysterium Gott sich dem Menschen wieder vereinen werde, finden sie erhabenen Trost. Sie lassen das vom Flammenschwert überwogte Paradies hinter sich und ziehen Hand in Hand in die Welt hinaus, „einträchtig, eines Glaubens, wenn auch traurig ob frühern Übels, doch noch mehr erfreut durch den Gedanken an den seligen Ausgang“.

Die Schlußgesänge vom „Verlornen Paradies“ verraten deutlich, daß der Dichter eine besondere Mißlichkeit seines Stoffs wohl empfand. Selbst wo es gelingt, den Leser und Hörer in die Stimmung hineinzuziehen, die durch die Verkündigung des endlichen Heils erweckt werden soll — für die vorgeführte epische Handlung bleibt Satan der Sieger, insofern er seinen Zweck an dem ersten Menschenpaar, den Ebenbildern Gottes, nur allzu gut erreicht hat. Und obschon der Dichter in jenem machtvoll grauenhaften Bild, in welchem Satan und die Seinen in Schlangen verwandelt werden, schon die Niederwerfung und Zertretung des Bösen verkörpert (Gesang X) —, so blieb für jede Empfindung doch eine ungelöste Dissonanz zurück, welche Milton mit einem zweiten episch-didaktischen Gedicht: „Das wiedergewonnene Paradies“[1] („Paradise regained“; erster Druck, London 1670) zu beseitigen suchte. In den gleichen reimlosen Jamben verfaßt wie das „Verlorne Paradies“ und, was wichtiger ist, im Inhalt überall auf den Grundgedanken des ältern Gedichts zurückbezogen, stellte das „Wiedergewonnene Paradies“ in der Gestalt des Gottmenschen den reinen, über die Versuchung triumphierenden Jesus dem erliegenden Adam gegenüber. Die Versuchung Jesus in der Wüste durch Satan, der seine alten Pläne und Absichten in so viel Jahrtausenden nicht aufgegeben hat, bildet den Inhalt des Gedichts und das Gegenstück zur Versuchung durch die Schlange im Garten Eden. Die Anschauung Miltons hatte sich inzwischen noch wesentlich verdüstert, und die Abkehr vom frischen Leben, welche seiner Poesie vom Haus aus bedrohlich

---

[1] Deutsch von Ad. Böttger in »Miltons poetischen Werken« (Leipzig 1846).

gewesen war, trieb ihn, bei der Ausführung des zweiten Gedichts abstrakten Darlegungen, theologischen und philosophischen Disputationen, rein rhetorischen Episoden und dem Hereinziehen unendlichen Wissensstoffs einen noch breitern Raum zu gönnen als im „Verlornen Paradies". Wohl enthält auch das frischere und poetisch bedeutendere Gedicht zahlreiche Abschweifungen und Einschaltungen, welche nicht nur die Handlung unterbrechen, sondern die poetische Stimmung geradezu aufheben. Wenn der Flug Satans durch das Chaos mit Bildern von der Argo oder vom Schiff des Ulysses verdeutlicht werden soll, wenn bei der Schilderung der schönen Schlange, die Eva verführt, die Schlangen der griechischen Mythologie herzugerufen werden, wenn der Engel Michael mit Zusammenhäufung historisch-geographischer Kenntnisse alle großen Reiche und Königsgeschlechter der Welt überschaut, wenn die abstrakte Unsinnlichkeit und Unbildlichkeit der Sprache bis zu dem Grad steigt, daß Gott als „erhabene Intelligenz" angeredet wird, so sind dies alles Momente, welche mit der unerquicklichen Dürre und gelehrten Kälte des „Wiedergewonnenen Paradieses" übereinstimmen. Allein was in letzterm Gedicht Regel, erscheint im erstern nur als Ausnahme. „Das verlorne Paradies" enthält eine Fülle echten und angeschauten Lebens. Durch die Schilderungen der Beratungen Satans und seiner Genossen geht ein Zug wirklicher Kraft, stolzen Trotzes rebellischer Majestät, die Charakteristik des Satans ist eine prächtige Übersteigerung der ehernen Gestalten von Strafford bis Cromwell, die Milton während der Revolution gesehen und gehört. Die Idyllen des Paradieses, in denen der Dichter seine innersten Ideale verkörpert, seine Träume von einem schuldlosen, heiligen und doch genußreichen Leben wirken durch ihre leuchtenden Farben und einen Hauch zartester Anmut, in dem Zusammenhäufen aller erdenklichen Zauber der Natur und stiller Seligkeit in den morgen- und thaufrischen Gärten von Eden liegt ein unendlicher wehmütiger Reiz. Auch da, wo Milton visionär wird und das Chaos, die dunkeln oder feuerflutenden Höhlen der Hölle, oder die unmeßbaren Räume der Seligen zu schildern unternimmt, erweckt er keine bestimmten, aber mächtige, rasch wechselnde, wolken- und nebelgleich wogende Bilder der wundersamsten Beleuchtung in der Phantasie seiner Leser. So steht das „Verlorne Paradies" nicht nur als Denkmal und Zeugnis der Geistesmacht und seelischen Größe seines

Urhebers, sondern mit unvergänglich wirkenden poetischen Eigenschaften in der englischen Litteratur und macht den spätesten Geschlechtern Empfindung und begeisterte Überzeugungen des englischen Puritanertums verständlich.

Ein letztes Werk Miltons ist das mit dem „Wiedergewonnenen Paradies" gleichzeitig erschienene lyrische Drama: „Simson Agonistes" (erster Druck, London 1670), welches uns anmutet wie ein gewaltiger letzter Aufschrei der großen Natur des Dichters gegen Falschheit und moderige Luft der Welt. In dem blinden biblischen Helden, welcher den Philistern bei ihrem Opferfest den Untergang bereitet und selbst das ersehnte Ende findet, stellt Milton ein Stück seines eignen Schicksals und den ganzen Puritanertrotz dar, welcher der Rache Gottes an den Feinden gewärtig, nötigenfalls immer bereit ist, sich zum Arm dieser Rache zu machen. Die Form der Dichtung, die strenge Einheit der kurzen Handlung, der Verzicht auf die Reizmittel der Bühne, die Einführung des Chors, die rhetorisch-reflektierende Haltung desselben, die ganze Form des Dramas (das Händel bekanntlich als „Hymnus" und geeignete Unterlage zu einem Oratorium erkannt hat), alles gemahnt daran, daß die ästhetischen Überzeugungen Miltons mit den akademischen Kunst- und Litteraturauffassungen seines Jahrhunderts im Einklang war. Die Vorrede zu „Simson Agonistes", die sich gegen das gesamte altenglische Drama wendet und schneidig-scharf auf die Muster des Sophokles, Äschylos und Euripides verweist, rühmt es als einen Zug der Behandlung des „Simson Agonistes", eine Nachahmung der Antike zu sein.

Inhaltsverzeichnis.

Dritter Band: Gegenreformation und Akademismus.

Fünftes Buch: Die Gegenreformation.

Sechstes Buch: Der Akademismus.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

